

**UM ESPAÇO INTERIOR:
PARA UMA LEITURA FÍLMICA DA OBRA DE
ANTÓNIO REIS E MARGARIDA CORDEIRO**

Marta Sofia Ribeiro Fernandes

**Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação,
área de especialização Cinema e Televisão**

SETEMBRO, 2010



Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação, área de especialização Cinema e Televisão, realizada sob a orientação científica do Prof. José Manuel Correia Costa.

Ao António Reis e à Margarida Cordeiro

Agradecimentos

À Margarida Cordeiro, a quem nunca poderei agradecer o suficiente, pelo privilégio que me concedeu de discutir a sua obra conjunta com António Reis comigo. Espero que o meu trabalho seja meritório do tempo que me dedicou. A ela e ao António Reis dedico este trabalho ingrato de tentar em tão pouco tempo e tão pouco espaço fazer caber uma obra que abarca um território tão vasto e magnífico.

À Ana Cordeiro Reis por ter partilhado comigo as suas memórias do trabalho dos seus pais.

A todos aqueles que entrevistei e partilharam as suas lembranças, as suas opiniões e as suas memórias sobre a obra de António Reis e Margarida Cordeiro: ao Augusto M. Seabra, ao Fernando Lopes, ao Henrique Espírito Santo, ao João Lopes, ao José Manuel Costa, ao José Mazedo, ao Manuel Mozos, ao Pedro Costa, e ao Vítor Gonçalves.

A todos os que, mesmo não tendo sido entrevistados, partilharam comigo histórias, documentos, fotografias. O meu obrigada ao Pedro Borges, ao João Pedro Rodrigues, ao Amândio Coroadó, ao José Neves, ao João Botelho e ao João Pinto.

À minha mãe, ao meu pai, ao meu irmão, aos meus avós e à minha família, pelo apoio e pelas palavras de encorajamento que me deram, sempre. Por saber que neles posso encontrar, como dizia o verso do Miguel Torga, “uma nuvem segura”.

Ao Vasco Câmara, à Ana Marçal, à Gracinda Pereira, à Rita Cupido, ao Pedro Tavares, à Kathleen Gomes, à Sílvia Sousa, ao Nuno Quintas, ao Pedro Duarte, à Patrícia Valinho, à Sónia Alves, à Joana Mendonça, à Leonor Mergulhão pela ajuda, pela desdramatização, pelo incentivo, pela protecção, acima de tudo, pela amizade, essa nunca se agradece o suficiente.

A todos os meus colegas de trabalho na Midas Filmes pela compreensão do mau-feitio dos últimos meses de quem está a tentar ter duas vidas quando só se tem uma.

Ao meu orientador, o engenheiro José Manuel Costa.

A todos, obrigada.

Resumo

UM ESPAÇO INTERIOR: PARA UMA LEITURA FÍLMICA DA OBRA DE ANTÓNIO REIS E MARGARIDA CORDEIRO

Esta dissertação debruça-se sobre a obra de António Reis e Margarida Cordeiro, uma obra em quatro filmes: *Jaime* (assinado ainda apenas por Reis), *Trás-os-Montes*, *Ana* e *Rosa de Areia*. Reis e Cordeiro construíram uma linguagem cinematográfica própria, caracterizada por uma radical liberdade. O seu olhar transfigurador desenhou um caminho singularíssimo no cinema português e mundial, inigualável. Os seus quatro filmes foram considerados unanimemente pela crítica portuguesa e estrangeira como obras-primas. No entanto, e apesar deste reconhecimento crítico, da presença e prémios em festivais e da distribuição comercial em vários países, constrangimentos de distribuição e exibição, tornaram-nos à época quase “invisíveis” em Portugal e essa “invisibilidade” agravou-se com o passar dos anos, sendo hoje a sua cinematografia conhecida apenas por um grupo restrito de pessoas. Identificar através da leitura dos filmes e de outros elementos a singularidade, o programa e a originalidade que torna a obra de Reis e Cordeiro num caso único é o objectivo deste trabalho.

PALAVRAS-CHAVE: António Reis; Margarida Cordeiro; Jaime, Trás-os-Montes, Ana, Rosa de Areia, Cinema Português

Abstract

AN INWARD SPACE: FOR A FILMIC READING OF ANTÓNIO REIS AND MARGARIDA CORDEIRO’S WORKS

This essay addresses the work of António Reis and Margarida Cordeiro, two Portuguese filmmakers who directed four films: *Jaime* (signed only by Reis), *Trás-os-Montes*, *Ana* and *Rosa de Areia*. Reis and Cordeiro have created a cinematographic language of their own, marked by a radical freedom. Their transfiguring creative process has drawn a very singular and unparalleled path inside the Portuguese and world cinema. The four films were unanimously considered by the Portuguese and foreign critics as masterpieces. However, and in spite of that recognition, and of the selection and prizes in festivals and of the commercial distribution in several countries, distribution constraints made them, at the time, almost “invisible” in Portugal, and that “invisibility” has worsened over the years. Today their movies are known only by a restricted number of persons. The purpose of this essay is to identify, through the reading of the films and other elements, the singularity, the program and the originality that turns the work of Reis and Cordeiro into a unique case.

KEYWORDS: António Reis; Margarida Cordeiro; Jaime, Trás-os-Montes, Ana, Rosa de Areia, Portuguese Cinema

Índice

Agradecimentos	iii
Resumo	iv
Abstract.....	iv
Índice	v
Introdução	1
Primeira Parte – Cinema Português: O Nascimento dos Autores.....	5
Segunda Parte - Duas ou três coisas que sabemos sobre eles.....	13
Terceira Parte – Um Espaço Interior, um espaço de criação	23
<i>Jaime</i>	30
<i>Trás-os-Montes</i>	40
<i>Ana</i>	50
<i>Rosa de Areia</i>	60
<i>Pedro Páramo</i>	68
Conclusão	70
Referências Bibliográficas e Fílmicas	72
Anexos	80
Anexo I – Fichas Técnicas e Artísticas	80
I.1 Ficha Técnica e Artística <i>Jaime</i>	80
I.2 Ficha Técnica e Artística <i>Trás-os-Montes</i>	81
I.3 Ficha Técnica e Artística <i>Ana</i>	83
I.4 Ficha Técnica e Artística <i>Rosa de Areia</i>	84
Anexo II – Imagens e Fotografias.....	87
Anexo III – Entrevistas	98
III.1 Entrevista a Margarida Cordeiro	98
III.2 Entrevista a Ana Cordeiro Reis	130
III.3 Entrevista a Fernando Lopes	139
III.4 Entrevista a Manuel Mozos.....	155
III.5 Entrevista a Henrique Espírito Santo	169
III.6 Entrevista a José Mazedo	174
III.7 Entrevista a Pedro Costa	178
III.8 Entrevista a Vítor Gonçalves	193
III.9 Entrevista a João Lopes	210
III.10 Entrevista a Augusto M. Seabra	219
III.11 Entrevista a José Manuel Costa.....	225
Anexo IV –Programa n.º 9 – Cinema Império – Estúdio	242
Anexo V –Folha de Despesas 1973.....	243
Anexo VI - Arquitectura do Nordeste - Média Metragem.....	244
Anexo VII – Centro Português de Cinema – Estatutos	247
Anexo VIII – Regulamento do Centro Português de Cinema.....	250
Anexo IX – Lei n.º7/71.....	263

Introdução

*Um espaço interior/ criei/ nestes poemas // onde estalam os móveis/ e os sentidos //
onde as ideias/ a meia-luz/ respiram // e a vida/ as imagens/ não se reflectem/ só/ nos
vidros*

*António Reis*¹

Roubámos o primeiro verso a um poema de António Reis para dar o título a esta dissertação. Um espaço interior, escreve Reis que criou naqueles poemas, “onde estalam os móveis/ e os sentidos // onde as ideias/ a meia-luz/ respiram // e a vida/ as imagens/ não se reflectem/ só/ nos vidros”. A escolha não é inocente, na obra que Reis criou com Margarida Cordeiro, os dois cineastas criaram um espaço, uma visão interior, um território único (e quando dizemos território não estamos a limitar o termo ao seu sentido geográfico), uma linguagem cinematográfica própria, caracterizada por uma radical liberdade. É um olhar interior transfigurador, que desenhou um caminho singularíssimo no cinema português e mundial, inigualável.

Em quatro filmes, *Jaime*, *Trás-os-Montes*, *Ana* e *Rosa de Areia*, António Reis e Margarida Cordeiro constroem esse território interior, marcado por uma dialéctica e por uma experimentação e transfiguração das formas constante.

Jaime, ainda assinado apenas por Reis, apresenta já elementos matriciais que inscrevem a originalidade que marcaria os filmes seguintes. Um delicado trabalho de filigrana, construído com minúcia.

A austeridade e o rigor dos planos, o uso do som e do silêncio, os raccords cromáticos, a forma como presente e passado milenar são convocados, a memória submetida a um processo imaginário, diário íntimo do quotidiano que se cruza com etnografia, mitos, lendas e rituais pagãos, a forma como são usados textos de Kafka, Rilke, Sagan ou relatos jurídicos da Idade Média. Estas são algumas das marcas que pretendemos analisar nos quatro filmes. Essa leitura fílmica será complementada por entrevistas aos dois cineastas e textos críticos publicados sobre os seus filmes, na época, mas sobretudo pelas entrevistas que realizámos com pessoas, que conheceram, trabalharam e analisaram a obra e que pudessem, dessa forma, iluminar a singularidade do seu trabalho, com destaque para a conversa com Margarida Cordeiro, que nos guiou através de alguns dos seus mistérios.

¹ REIS, António, *Novos Poemas Quotidianos*.

A complexidade dos seus filmes é a primeira rasteira a esta dissertação. Estamos cientes do risco que representa a análise de obras que são como bonecas russas, a cada leitura revelam sempre algo que tinha escapado a um primeiro olhar – a riqueza de análise é infinita.

Sentimos necessidade de fazer um trabalho de levantamento sobre a sua obra, reunindo não só elementos biográficos, o contexto de produção dos filmes, mas também a forma como o processo criativo se revelava no seu trabalho. Acreditamos que este pode ser um ponto de partida que permita futuras análises sobre a obra de Reis e Cordeiro e, que a partir desta sistematização, se possa futuramente avaliar não só a importância que tiveram no Cinema Português, como estabelecer paralelos com obras de outros autores e cineastas.

Move-nos o desejo subterrâneo de trabalhar, ainda que de forma humilde, sobre filmes que nos apaixonam, e poder contribuir, ainda que de forma modesta, para a recuperação de uma obra que continua mergulhada na invisibilidade, apesar de ser, como afirma José Manuel Costa, “uma das obras de autor mais coerentes e originais do cinema moderno, ou uma das que, afinal, ajudou a fazer o cinema moderno” (Costa *in* PT², 1997: 123).

Esta invisibilidade em torno de uma das obras cinematográficas mais ricas deste país não é exclusiva de Reis e Cordeiro. César Monteiro (Monteiro, 1972: 2) escreveu a propósito de *O Passado e o Presente* de Manoel de Oliveira que o país tinha um cineasta demasiado grande para o tamanho que tem. “Portanto, das duas uma, ou alargam o território ou encurtam o cineasta”.

Nenhuma das duas aconteceu. Pelo contrário, o país, esse sim, encurtou e é incapaz de perceber a riqueza dos seus autores. À semelhança de Reis e Cordeiro, muitos outros cineastas portugueses não têm as suas obras suficientemente divulgadas, estudadas, discutidas – continuam mergulhados numa estranha obscuridade. Mas a obra de Reis e Cordeiro é, entre elas, uma das mais, se não a mais singular e, sendo assim, sente-se agravar o peso da injustiça de serem tão poucos aqueles que têm o privilégio de conhecer estes quatro filmes.

Na Primeira Parte deste trabalho, traçaremos o contexto cinematográfico português em que nascem as obras de António Reis e Margarida Cordeiro, tendo como

² Usaremos daqui em diante a abreviatura PT para nos referirmos ao catálogo *António Reis e Margarida Cordeiro – a poesia da terra*, organização de Graça Lobo e Anabela Moutinho, Cineclube de Faro.

referência não apenas o contexto estético da época, mas também e sobretudo as características de produção e distribuição, elementos que não se podem desprezar no estudo do aparecimento da maior parte dos filmes destes anos.

Na Segunda Parte, gizaremos ao de leve a biografia de ambos. O percurso de Reis como cineclubista e as primeiras experiências filmicas, as colaborações com outros cineastas, os livros de poemas, a paixão pela recolha e pela divulgação de poesia popular, as marcas profundas que deixou enquanto professor na Escola Superior de Teatro e Cinema. E a forma como esse caminho se cruza com o de Margarida Cordeiro, médica, psiquiatra, que com ele criará um trabalho cuja riqueza é potenciada pelo encontro dessa complementaridade que existia entre ambos.

Seguir-se-á, na Terceira Parte deste trabalho, a análise fílmica de *Jaime*, *Trás-os-Montes*, *Ana e Rosa de Areia*, onde para além de procurar as marcas distintivas do seu trabalho, procuraremos também olhar para aquilo que conhecemos sobre o seu processo criativo, os seus métodos de trabalho, desde o momento em que o filme tomava forma nesse espaço interior, à concretização do mesmo e à montagem. Falaremos também do projecto de *Pedro Páramo*, o filme que não o chegou a ser, adaptação de uma das mais magníficas novelas da literatura latino-americana, escrita por Juan Rulfo, e que parece, ao lê-la, ter sido escrita para ser filmada por António Reis e Margarida Cordeiro, como se mais cineasta algum no mundo pudesse apropriar-se daquele universo. No fim, sistematizaremos algumas das marcas desta obra, esperando conseguir com esta dissertação dar um primeiro passo na análise de uma obra que apesar de tão curta – apenas quatro filmes –, é tão imensa. Terá sido o seu pioneirismo, a sua absoluta radicalidade causa também da invisibilidade em que continua mergulhada?

Em Setembro de 1994, e reagindo a declarações de Zita Seabra, à época presidente do Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual, no XXIII Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz, Pedro Costa envia uma carta para o correio dos leitores do jornal Público, que passamos a transcrever: “Dra. Zita Seabra, Tendo tomado conhecimento, através do Público da passada segunda-feira, 5 de Setembro, de afirmações que lhe são atribuídas sobre o cineasta António Reis, nomeadamente a de que “em todas as épocas as vanguardas foram incompreendidas e tiveram de penar”, gostaria de lhe sugerir o seguinte: preserve os negativos e promova a tiragem de cópias novas de *Jaime*, *Trás-os-Montes*, *Ana e Rosa de Areia*. Leve estes

filmes na bagagem nas suas próximas deslocações a Cannes, Berlim, Veneza ou São Francisco. Gaste algum do seu tempo livre e mostre-os. Suba aos palcos e relembre António Reis como um dos maiores cineastas contemporâneos. Receba os aplausos e comova-se. Vai ver que não se envergonha. Há coisas que não se esquecem.” (Costa, 1994:15)

A carta data de 1994 e ainda hoje se poderiam escrever estas palavras. Ontem, como hoje, é preciso lembrar António Reis e Margarida Cordeiro, lembrar que estão entre os maiores cineastas contemporâneos.

Primeira Parte – Cinema Português: O Nascimento dos Autores

*“Hoje, que o cinema passou o seu meio século de existência e quando nomes como os de Griffith, Eisenstein, Murnau, Dreyer, Rossellini, Bergman, Jean Renoir ou Godard, se contam entre os valores mais importantes da cultura ocidental, ao lado de Joyce, Picasso e Stravinsky, nós portugueses e cineastas começamos a ver, com mais claridade e confiança, o cinema, como facto cultural, reconhecido pública e oficialmente”*³

Fernando Lopes

A década de 60 é decisiva para o cinema português. É a década onde surge o cinema moderno em Portugal e é então que se tornará clara a mudança de paradigma entre o que tinha sido um cinema marcado até aí, tal como João Mário Grilo defende, por um cinema de actores, em que imperavam as comédias dos anos 30 e 40, que tinha sido muito popular, mas que, em meados dos anos 50, se arrastava pelas ruas da amargura, para um período em que se assiste ao nascimento dos autores portugueses (Grilo, 2006a).

É uma geração constituída em parte pelo grupo que ficou conhecido como grupo do Vává⁴, mas que integra autores de orientação diferente: Alberto Seixas Santos, Fernando Lopes, João César Monteiro, Paulo Rocha, António da Cunha Telles, José Fonseca e Costa, entre outros. Não quer isto dizer que, antes da década começar, não existissem já fogachos, índices daquilo que estaria para nascer. Prova disso, são os filmes que Manoel de Oliveira, anterior a esta geração, realiza antes da transformação radical dos anos 60 (Oliveira desde o primeiro filme provou que o seu caminho seria sempre o da vanguarda, pautado por uma profunda originalidade e não poderemos ignorar a profunda modernidade que existe no *Acto da Primavera* que realiza em 63), mas também um movimento cada vez mais activo por parte da crítica e do espírito cineclubista.

³ Texto de Fernando Lopes, na apresentação do filme de Manoel de Oliveira, *O Passado e o Presente*, na Fundação Calouste Gulbenkian citado em *Cinema Português: Anos Gulbenkian*, de João Bénard da Costa, pp28

⁴ A Pastelaria Vává, no cruzamento entre a Avenida de Roma e a Avenida dos Estados Unidos da América, em Lisboa, foi ponto de encontro de vários cineastas que estiveram na origem do cinema novo português.

Os Verdes Anos (1963), o belíssimo primeiro filme de Paulo Rocha, e *Belarmino*, esse retrato extraordinário feito por Fernando Lopes, são dois filmes que vêm provar esse sopro que dá uma vida nova a um cinema que estava moribundo e que não tinha até aí conseguido impor-se como uma experiência estética, como uma arte em toda a sua plenitude. Esta defesa do cinema enquanto arte, tal como João Mário Grilo aponta, “como expressão de um conceito pessoal sobre a vida, o mundo e os seus movimentos” é também uma afirmação política e programática, e será esta manifestação que imporá a originalidade dos autores, que distinguirá o cinema enquanto arte por oposição à ideia de indústria (Grilo, 2006b: 44).

Grilo aponta quatro factores fundamentais que marcam o início da mudança que se prepara na década de 60: em primeiro lugar, o surgimento de uma série de cineastas que se constituem como uma nova vaga de autores, em segundo lugar a decisão da Fundação Calouste Gulbenkian intervir no cinema português, em terceiro, a expectativa relacionada com a Lei 7/71 que seria responsável pela criação do Instituto Português de Cinema (IPC) e, finalmente, em quarto lugar, o divórcio entre produtores e realizadores, a partir do momento em que os segundos se constituem como uma cooperativa de autores (Grilo, 2006a: 22).

Partiremos dos últimos três pontos, que fundamentalmente reduziremos a dois: a importância dos anos Gulbenkian e da criação do Centro Português de Cinema, já que é esta cooperativa que está na génese da reunião de autores, e o aparecimento da Lei 7/71, para explicar como, em meados dos anos 70, se inscrevem mais dois nomes, o de António Reis e Margarida Cordeiro, nessa constelação do cinema português e em que circunstâncias nascem os primeiros filmes destes cineastas.

A Gulbenkian foi fundada em 1956 e Calouste Gulbenkian tinha elegido as artes como um dos quatro pilares da Fundação. A partir de 1961, a Fundação começou a atribuir bolsas a cineastas ou aspirantes a realizadores para estudarem no estrangeiro (Alberto Seixas Santos, João César Monteiro, António da Cunha Telles). Outros houve que foram também para o estrangeiro a expensas próprias ou com outro tipo de apoios. Mas, tal como sublinha João Bénard da Costa, como dar continuidade a essa iniciativa? O que fazer às pessoas que tinham tido essa formação e regressavam a um país que era pequeno demais para elas? (Costa, 2007:10)

Vários cineastas fizeram pedidos e insistências à Gulbenkian para que a Fundação apoiasse a criação cinematográfica. Fernando Lopes, em entrevista à revista

Plano, e citado por João Bénard da Costa (Costa, 2007:11) é exemplar no apelo que faz: “Em relação ao cinema português, do ponto de vista cultural, há uma outra entidade que tem obrigações extremamente grandes e às quais foge: a Fundação Gulbenkian (...) Obrigações e responsabilidades já que a cultura portuguesa não se resume à Literatura, ao Teatro, ao Ballet (...) O Cinema entra aí também (...) A Gulbenkian podia fazer aqui coisa semelhante a um Instituto Português de Cinema”.

É assim que, em 1967, o Dr. Azeredo Perdigão encomenda ao Serviço de Belas Artes que avaliasse a situação. Paralelamente, o Cineclube do Porto organiza, tal como refere Bénard da Costa, uma “Semana de Estudos sobre o Novo Cinema Português” onde se debateria a situação do cinema em Portugal e as suas dificuldades de financiamento. Para esse encontro, organizado por Henrique Alves Costa, são convidados inúmeros realizadores e personalidades ligadas ao cinema. Face ao número significativo de presenças importantes, a Gulbenkian decide não só propor que uma das sessões fosse dedicada à ponderação de como poderia a Fundação intervir no cinema, mas envia também Carlos Wallenstein, responsável pelo sector do Teatro do Serviço de Belas Artes, enquanto observador.

É deste encontro que nascerá, como apontam em entrevista Fernando Lopes e Henrique Espírito Santo (anexos III.3 e III.5), o documento *O Ofício do Cinema em Portugal*. Lopes explica que houve grandes discussões sobre como é que deveria ser dado o apoio da Gulbenkian, se seria um apoio individual ou um apoio colectivo. “Finalmente, a ideia do colectivo acabou por vencer graças, em grande parte, e é justo dizê-lo, à teimosia do José Fonseca e Costa, que insistia que era preciso fazer uma cooperativa. Eu apoiei, outros apoiaram, o Paulo Rocha e o Manoel de Oliveira tinham algumas dúvidas, mas finalmente venceu a nossa proposta e a Gulbenkian pôde avançar porque o Dr. Azevedo Perdigão tinha-nos dito “a Gulbenkian vai ajudar o Cinema mas vocês têm de se juntar. Não estou para ajudar um a um, vocês juntam-se e entre vocês decidem como é que se fazem os filmes”.

O Ofício do Cinema em Portugal aponta várias questões fulcrais, começando por sublinhar a crise do cinema português, atribuída não só a questões económicas mas também culturais, a necessidade da restituição de dignidade ao cinema português e a afirmação que a Fundação seria “a mais sólida garantia de que o cinema como arte deixaria, finalmente, de andar sujeito às vicissitudes já apontadas”. Como justificação para a urgência da criação de um centro de cinema, o documento afirmava “o Cinema

pelo qual vale a pena lutar é um cinema condenado, ainda durante muito tempo, ao insucesso financeiro: *o cinema de qualidade*. Logo se vê, pois, que só uma Instituição *desinteressada dos lucros* e com capacidade administrativo-económica sólida pode arcar com fardo tão pesado.”

O documento propõe então a criação de um Centro Gulbenkian de Cinema, que fosse dotado, em média, num primeiro ano, de dez mil contos, que seriam repartidos entre compra de equipamento, produção de cinco longas-metragens e respectivos lançamento e difusão.

Os anos Gulbenkian teriam, então, início depois de uma reunião da Comissão Delegada do Conselho de Administração da Gulbenkian, a 19 de Novembro de 1968, em que se decide a criação do Centro Português de Cinema (CPC). Em Maio de 1969, João Bénard da Costa toma posse da recém criada Secção de Cinema no Serviço de Belas Artes da Fundação.

Como se pode verificar pelos seus estatutos e regulamentos (anexos VII e VIII), o CPC viria a ser constituído por sócios efectivos e colaboradores e dentro do espírito associativo era favorecido o agrupamento dos sócios efectivos em grupos de produção. Assim que fossem apuradas as verbas disponíveis, a Direcção do CPC comunicava-as aos sócios, fixando os prazos em que deveriam constituir grupos de produção e apresentar projectos.

Fernando Lopes (anexo III.3) classifica o processo do CPC como sendo muito democrático. “De facto, decidíamos três filmes por ano e havia dois ou três comités de realizadores que discutiam entre si quem é que fazia. Digamos que, no primeiro ano, foi relativamente fácil tomar uma decisão, primeiro porque decidimos que o primeiro filme que seria feito seria do Manoel de Oliveira. Foi *O Passado e o Presente*”. Efectivamente, o filme de Oliveira foi um dos primeiros quatro filmes que são anunciados com sendo as primeiras obras a ser consagradas com subsídios da Gulbenkian. A este, juntam-se *Pedro Só* de Alfredo Tropa, *O Recado* de José Fonseca e Costa e *Perdido por Cem...* de António Pedro Vasconcelos. Mas para além destes quatro filmes, consegue-se ainda apoio para *Vilarinho das Furnas* de António Campos, *Pousada das Chagas* de Paulo Rocha e *Quem Espera por Sapatos de Defunto...* de João César Monteiro.

A 27 de Dezembro de 1971, a circular do CPC informa que após reunião da Direcção foram convidados a inscrever-se como sócios efectivos: António Campos, António da Cunha Telles, António Damião, António Reis, Edgar Gonsalves Preto, João César Monteiro, Luís Vasconcelos Couto; e como sócios colaboradores José Ribeiro Mendes, Luís Galvão Teles, tendo Reis sido um dos sócios propostos a ficar inscrito de imediato como sócio efectivo.

Fernando Lopes, na época à frente do CPC, conta (anexo III.3) como Paulo Rocha, depois de ter visto o *Painéis do Porto* e depois da colaboração que tinham tido no *Mudar de Vida*⁵, sugere o convite para Reis integrar o CPC, já que estava a viver em Lisboa. A primeira proposta que é apresentada por Reis é o projecto de *Jaime*, filme sobre Jaime Fernandes, doente mental que tinha morrido anos antes e que tinha deixado uma obra gráfica poderosíssima, produzida sobretudo nos últimos anos de vida.

O II plano do CPC previa a realização de cinco filmes: *Brandos Costumes* de Alberto Seixas Santos, *A Ilha dos Amores*, de Paulo Rocha, *A Promessa* de António Macedo, *Meus Amigos* de António da Cunha Telles, e *O Mal Amado* de Fernando Matos Silva. Quando o projecto de *Jaime* é apresentado, o dinheiro já tinha sido distribuído entre estes filmes, mas como Lopes e Espírito Santo recordam (anexos III.3 e III.5), apesar de não terem muito dinheiro, conseguiu avançar-se com o filme de António Reis, graças a alguns apoios, entre os quais o da Telecine-Moro, e a latas de película de 35mm que tinham sobrado de *A Promessa*⁶. Foi um filme feito com trocos, como ambos sublinham, uma aventura, mas que se transformou na grande revelação do início desses anos 70. Lopes recorda que o impacto do filme foi “imenso”, a prova que estavam perante “dois talentos fortíssimos”. O mesmo sublinha Bénard da Costa: “*Jaime* (...) foi uma revelação absoluta. O cinema português descobria (...) um dos olhares mais rigorosos e comoventes lançados sobre esta pobre terra” (Costa, 2007:35).

A Gulbenkian não era, como é óbvio, indiferente ao resultado dos filmes e ao seu percurso depois de terminada a produção do filme. Desde o início, com a apresentação pública de *O Passado e o Presente* de Oliveira, que o CPC não só apresentava os filmes à administração, como dava conta, em relatórios e circulares das suas actividades, aos sócios e à Fundação. Tal como refere Fernando Lopes (anexo

⁵ António Reis é autor dos diálogos de *Mudar de Vida* de Paulo Rocha, como abordaremos no próximo capítulo.

⁶ Para além de *Jaime* de António Reis, há um segundo projecto que consegue também apoio para a sua realização, o projecto *A Sagrada Família* de João César Monteiro, que vem a chamar-se depois, numa alusão ao orçamento de produção com que foi feito, *Fragmentos de um Filme-Esmola*.

III.3), era importante para a continuação da relação com a Gulbenkian a apresentação de resultados, a selecção dos filmes produzidos no âmbito do CPC em festivais, as estreias, os prémios.

A 30 de Setembro de 1973, a circular do CPC reporta que já se encontram na TOBIS os negativos de imagem e de som para tiragem de cópia síncrona de *Jaime*, a sair em meados de Outubro.

O relatório de actividades, datado de Janeiro de 1974 a Junho de 1975, dá conta da estreia em Paris de quatro filmes produzidos pelo Centro, *Jaime*, *O Passado e o Presente* e *Brandos Costumes* no Olympic e *O Mal Amado* no Racine. O mesmo relatório dá conta do início das filmagens de *Trás-os-Montes* (ainda com o título de *Nordeste*), aquele que viria a ser o filme de arranque do Museu de Imagem e Som. Na circular de 23 de Outubro de 1974, é destacado que *Jaime* obteve o grande prémio da curta metragem, no Festival de Toulon, sendo apresentado também com sucesso nos Festivais de Edimburgo e de Pesaro. Na mesma circular, é referido ainda que *Jaime* foi estreado comercialmente e, relativamente ao Museu da Imagem e do Som, escreve-se que com o apoio do IPC foi possível iniciar as filmagens de *Trás-os-Montes*, de António Reis, acrescentando que o filme tem a colaboração da RTP e da TOBIS.

Não se pense, no entanto, que não havia também convulsões no seio do CPC, como refere João Bénard da Costa, entre 72 e 73, foram vários os realizadores que entraram para o Centro e a quatro ou cinco filmes por ano, como seria dada oportunidade a todos eles de filmar? Mesmo dentro do CPC existiam inimizades, conflitos, rivalidades entre os realizadores⁷.

É dentro desse espírito e para que a Fundação pudesse continuar a apoiar outro tipo de obras que é proposta a criação do Museu de Imagem e do Som. Como refere

⁷ A circular de 30 de Setembro de 1973, já citada, acrescenta que onze sócios se candidataram nesse ano. Os projectos eram *Benilde* de Manoel de Oliveira, *Bonecos de Luz* de Faria de Almeida, *Epitáfio para um Autor* de Rogério Ceitil, *A Escolha* de Noémia Delgado, *A Tempestade* de César Monteiro, *Antes a Morte que tal Sorte* de João Matos Silva, *A Confederação* de Luís Galvão Teles, *Nordeste* de António Reis, *Os Cardos Picam* de Manuel Costa e Silva e um pedido de reforço para *A Ilha dos Amores* de Paulo Rocha. De acordo com o regulamento, foi constituído o Conselho de Produção para elaborar parecer sobre os projectos, conselho esse que foi integrado por António Reis, José Fonseca e Costa e Fernando Matos Silva. A circular menciona então que por incompatibilidades pessoais entre os três, os trabalhos se arrastaram durante dois meses e cada um dos sócios prometeu à Direcção elaborar um parecer individual. O único que o fez foi António Reis e a Direcção acabou por prescindir dos outros relatórios. A decisão final da Direcção foi a de financiar na íntegra dois projectos “pelo seu baixo custo e pelo seu carácter experimental”: *Antes a Morte que Tal Sorte* (600 contos) e *A Confederação* (245 contos) e financiar parcialmente *Benilde* (400 contos), *Bonecos de Luz* (150 contos), *Epitáfio para um Autor* (200 contos) e o reforço para *A Ilha dos Amores* (350 contos).

Lopes em entrevista “nessa altura, criámos esse projecto, porque já estávamos com algumas dificuldades que a Gulbenkian continuasse a apoiar-nos. Entretanto, tinha acontecido o 25 de Abril e, portanto, a Gulbenkian disse: “você já têm a liberdade, já podem fazer os filmes e o Estado agora é que tem de vos ajudar”.

A circular do CPC de 30 de Setembro de 1973 sugere a criação de uma secção subordinada à epígrafe Museu da Imagem e do Som, que teria uma dotação orçamental diferente e que consistiria no “levantamento filmográfico de todas as actividades ou aspectos, da cultura do País, que se revistam de interesse histórico, geográfico, sociológico, etnográfico, artístico, ou simplesmente actual”. Desta forma, acrescentava “inúmeros aspectos importantes da nossa cultura podem ser assim registados, constituindo um arquivo de valor inestimável: arquitectura regional portuguesa, povos e tradições, artesanato, arte popular, a obra e o depoimento de artistas contemporâneos, escolas populares, comunidades em vias de desaparecimento”. Lopes refere que, nesse quadro, o apoio a *Trás-os-Montes* de António Reis e Margarida Cordeiro era prioritário⁸.

Mas antes da chegada do 25 de Abril que traria novas convulsões, foi aprovada a Lei 7/71 (anexo IX), promulgada em 26 de Novembro de 1971. É dessa lei que nasce o Instituto Português de Cinema, que tinha como principal atribuição a de incentivar e disciplinar as actividades cinematográficas nas suas modalidades industriais e comerciais de produção, distribuição e exibição e que iniciará a sua actividade em 1973. É preciso dizer que o IPC contaria com um orçamento de produção bem superior ao da Gulbenkian, orçamento esse em que é necessário sublinhar que parte das receitas vinham de uma percentagem sobre os bilhetes de cinema (conferir Base VII e Base XLVI, no anexo IX), na altura bastante significativas. Pouco antes do 25 de Abril, em Março de 1974, o IPC anuncia o nome dos primeiros contemplados com subsídios, quase todos eles sem excepção eram realizadores que já tinham sido apoiados pela Gulbenkian ou faziam parte do CPC, o que mostra como os anos Gulbenkian tinham dado frutos e sido fundamentais na imposição de uma política de autores.

O 25 de Abril e os anos quentes que lhe seguiram trariam grandes mudanças, tanto no seio do CPC, como na actividade do IPC. Do CPC, saíram vários realizadores e

⁸ É também no âmbito do Museu da Imagem e do Som que nascem os filmes *Nós por Cá todos Bem* de Fernando Lopes ou *Máscaras* de Noémia Delgado.

outros sócios que fundaram outras cooperativas, mas também a actividade do IPC foi afectada com uma tentativa de “nacionalizar” o cinema.

Trás-os-Montes, de António Reis e Margarida Cordeiro, como refere Bénard da Costa, foi o único filme gerado pela Gulbenkian nesses anos e como diz o autor foi “o filme que fechou a porta dos anos 70-76 e fechou-a com chave de ouro”.

Nos anos 80, a política de atribuição de subsídios da Gulbenkian muda. Apesar de não cancelar os apoios à criação cinematográfica, passa a fazê-lo numa base de planos anuais, assente numa triagem dos pedidos recebidos. *Ana* vem a ser subsidiado pela Gulbenkian em 1981 e, em 1987, *Rosa de Areia*, o último filme de António Reis e Margarida Cordeiro é também apoiado. Chega a ser previsto apoio para *Pedro Páramo*, o filme que já não chegariam a realizar.

Relativamente ao IPC, subsidia *Trás-os-Montes* e *Ana*, não atribuindo subsídio a *Rosa de Areia* que vem a ser feito com o apoio da RTP e da Secretaria de Estado da Cultura, para além da Gulbenkian.

Os anos 80 serão também marcados por uma mudança a outro nível. Se em termos de produção, tal como refere Grilo, os filmes são “melhores, mais bem construídos, mais bem acabados” e “as solidariedades entre cineastas ultrapassam a mera questão política e passam a ser definidas por parâmetros éticos e estéticos”, e em termos de internacionalização, o cinema português impõe cada vez mais a sua presença nos grandes festivais internacionais, em termos de distribuição e exibição essa será uma década de uma profunda mudança (Grilo, 2006a: 27). A recessão que atinge a exibição, faz com que seja cada vez mais difícil a estreia de um filme português e o número de salas de cinema desce consideravelmente. Muitos filmes não encontram espaço de exibição. *Ana*, terceiro filme de António Reis e Margarida Cordeiro, é estreado vários anos depois de estar terminado e *Rosa de Areia* nunca chegou a ter estreia comercial. O facto de ser este o último filme dos dois realizadores faz com que, desde logo, se abata sobre a sua obra a invisibilidade em que ainda hoje continua mergulhada.

Segunda Parte - Duas ou três coisas que sabemos sobre eles

Sei/ ao chegar a casa/ qual de nós/ voltou primeiro do emprego // Tu/ se o ar é fresco // eu/ se deixo de respirar/ subitamente

*António Reis*⁹

António Ferreira Gonçalves dos Reis nasceu em Valadares, concelho de Vila Nova de Gaia, a 27 de Agosto de 1927. No entanto, por diversas vezes, manifestou o desejo de renascer em Trás-os-Montes, de fazer dessa região, que vem a ser tão germinal em parte da sua obra, a sua terra natal. Fez o liceu no Porto, a que se seguiu, não um curso superior, mas uma intensa e decisiva formação autodidacta, que marcará todo o seu percurso.

Poeta, edita, em 1957 e em 1960, os livros *Poemas Quotidianos* e *Novos Poemas Quotidianos*. Os poemas de Reis são marcados pela poesia da simplicidade do quotidiano. Como aponta Jorge de Sena, é uma poesia “que se quer muito singela, comedida e discreta, registo de breves impressões e momentos de descoberta poética das coisas comuns da vida, e que se configura numa extrema limitação expressiva, equilibrada pessoalmente entre o silêncio comovido e a emoção contida” (Sena, 1983: 248).

Já Fernando J.B. Martinho sublinha a utilização do verso curto, a poesia “reduzida ao essencial” e a “recuperação dos gestos mais simples do quotidiano, do que no dia-a-dia há de mais evanescente e íntimo” (Martinho, 1991:7).

Em 1967, os poemas seriam reunidos, numa edição da editora Portugália¹⁰, sob o nome de *Poemas Quotidianos*. Essa edição é prefaciada por Eduardo Prado Coelho, que escreverá anos mais tarde (Coelho, 1991:7) o quanto o tinham marcado aqueles “poemas de uma extrema simplicidade, rasantes ao solo, de uma sensibilidade minimalista”.

No prefácio à edição da Portugália, Prado Coelho escreve: “António Reis é um poeta para quem a poesia nada tem de privilégio: é apenas aquele mínimo que permite existir, sobreviver, com esperança e dignidade. E por isso a sua poesia quase não chega

⁹ REIS, António, *Novos Poemas Quotidianos*.

¹⁰ REIS, António, *Poemas Quotidianos*, colecção Poetas de Hoje, Portugália, 1967, edição com prefácio de Eduardo Prado Coelho.

a aparecer, a ser, quase se reduz a um murmurar sem voz. Para António Reis, toda a poesia emerge do silêncio, do silêncio que antecede o poema, do silêncio que o envolve, do silêncio da morte. (...) É isto: só este silêncio desolador consegue revelar ao homem o bater do coração – a vida irredutível. Há sempre um esforço para quebrar o silêncio no mundo poético de António Reis. E quebrar o silêncio não é apenas dizer palavras, é sobretudo fazer da palavra-que-é-falada uma palavra-que-fale, é sobretudo desemudecer a banalidade dum quotidiano exangue.”.

Também Nuno Júdice sublinha a originalidade de Reis, dissonante da poesia que se apreciava na época e em que se anuncia de certa forma já a tónica da poesia que marcará os anos 60 (Júdice, 1991:27). Júdice não hesita em considerar a obra de Reis como um ponto de referência, mesmo constituindo-se em apenas 2 volumes, e destaca “o seu intimismo, a inspiração individualista do poema, a escolha deliberada de uma linguagem elementar”, as “estrofes rarefeitas de dois ou três versos” e “a ausência do lirismo de pompa e circunstância”.

Mas António Reis não era apenas poeta, envolve-se em várias acções de divulgação cultural, recolha de poesias, quadras, versos de pé quebrado, cantigas. Em 1957, em entrevista ao Jornal de Notícias (1957:5), Reis fala sobre a sua ida ao Alentejo, onde foi fazer uma recolha de poesia, música e artesanato e “conhecer na intimidade o seu povo e a sua terra”. Reis refere-se a quanto foi marcado nessa visita por pequenos actos e gestos do quotidiano, coisas que poderiam parecer ser de menos importância para outrem, mas não para alguém como ele cuja aproximação à região era a de um “acto de amor”: “Ocorre-me também a importância que dei às brasas que iam pedir à forneira dum povo para o ferro de passar a roupa ou aos tabuleiros de carapaus pequeninos que ela assava, por favor, no forno do pão; ou às ovelhas morrendo com o volvo, de fartas, ao lado de homens secos; ou ainda aos cardos beija-mão que não deixavam as camponesas lavarem-se sequer, ou pontear, ocorre-me por exemplo, ainda, a importância que dei às crianças dançando agora uma moda em cadeia e logo um mambo; a um rádio numa praça pública semeando joio e propaganda diversa pelas almas; ao cartaz e ao plano do filme chamado O Tesouro do Templo; às expressões como “um homem escuro”, “uma mulher ocupada”, “sovar a massa”, “brandura”, para significar: um homem triste, uma mulher grávida, amassar, orvalho, que registei ternamente como um pequeno poema rico de invenção, metáforas e vivências populares”.

Para além destas recolhas, Reis era também divulgador de poesia. O poeta Manuel António Pina recorda a forma quase religiosa como a sua geração trazia os *Poemas Quotidianos* no bolso e como conheceu Reis, quando este preparava uma página de poesia para o Suplemento Literário do Jornal de Notícias, com poemas de jovens poetas do Porto (Pina, 91:4-5). Pina foi, na altura, um dos jovens poetas que levou a Reis os melhores poemas que tinha e sublinha como Reis os recebeu “com o seu enorme coração aberto”, ouvindo os seus poemas durante horas, “com infinita paciência, e não menos infinita ironia (muitas vocações terão ali acabado, naquela noite terrível, e foi o Reis que lhes deu, com doces e duras palavras paternais, o golpe de misericórdia!)”.

Curiosamente, a forma como Pina descreve o encontro entre António Reis, poeta, e a forma como os alunos falam de António Reis, cineasta, que anos mais tarde vem a ser professor na Escola Superior de Teatro e Cinema, é extremamente semelhante.

Durante esses anos, António Reis colabora não só com o Jornal de Notícias, mas também com O Comércio do Porto e as revistas Vértice e Notícias do Bloqueio. Escreve sobre poesia, arquitectura e arte.

Toca-nos particularmente um texto que escreve n’O Comércio do Porto sobre Hokusai, o gravurista japonês, autor das 36 vistas sobre o Monte Fuji, pelo elogio que faz a um artista que trabalha o quotidiano, como Reis o fazia na sua poesia, como do quotidiano marcas também existirão nos seus filmes. (Reis, 1956: 5). Reis inicia o texto dizendo que há artistas tão necessários à sua vida “como a ternura humana, como o ar, como a água”. Hokusai pratica a arte do Ukiyo-Ye, como Reis sublinha, estilo do período Edo, que privilegiava uma arte de temática quotidiana, por oposição à arte de cariz zen, que não representava as coisas deste mundo e era marcada por um cariz mais religioso e filosófico. Escreve Reis: “Já no tempo de Hokusai a arte era o caminho mais curto de um homem até outro”, e sublinha como o japonês maravilhava todos ao fazer nascer no papel “uma planta, uma ave cruzar o espaço, crescer uma vaga, a neve fluir, pairar a lua, abrir uma flor, baloiçar um barco, rugir a tempestade, reflectir-se num lago o Fuji, um actor representar, pastar um cavalo, um gafanhoto deliciar-se com um fruto”. “Pelas suas origens e pela sua própria vida, Hokusai é um homem do povo (...). Homem do povo, pela sua capacidade de resistência e a expressão quotidiana da sua arte”.

Paralelamente a todas estas actividades, António Reis integrava o Cineclube do Porto, no âmbito do qual assinará a sua primeira experiência fílmica, em 1959, *O Auto da Floripes*, filmado durante a representação efectuada no lugar das Neves no dia 5 de Agosto de 1959. Nas páginas do Cinéfilo, em 1974, Alves Costa recorda a experiência da secção de cinema experimental do Cineclube do Porto (Costa, 1974: 26-27) e de como a direcção resolveu “dar um empurrão aos amadores da casa”, de forma a que se filmassem três coisas em vias de desaparecer: o Auto de Floripes, os barcos rabelos e os barros da Rosa Ramalho. Para o primeiro, a direcção consegue um subsídio do Fundo de Cinema e as filmagens fazem-se, segundo Alves Costa, em “condições heróicas e milagrosas, com situações pitorescas e imprevistas”.

Por ocasião da estreia de *Jaime*, na primeira e fundadora grande entrevista que Reis dá a João César Monteiro, também na revista Cinéfilo (Monteiro, 1974: 23-32), Reis recorda também esse período em que arranjaram uma câmara de 16 mm e começaram a dar os primeiros passos para fazer um filme, experiência que considera “decisiva e bastante importante”, mesmo que à distância tenha dificuldade em avaliar o seu resultado estético. A base para o *O Auto da Floripes* seria o texto publicado na revista Vértice. Mas a filmagem do Auto colocava dificuldades, nomeadamente o facto de se realizar uma única vez, o que impediria a repetição de planos. Isso obrigou os vários elementos da equipa, envolvidos no projecto, a fazer, como conta Reis, um reconhecimento geográfico da zona, “tirar medidas no terreno”, “estudar o problema da colocação das câmaras de filmar, visando, um pouco como na televisão, a obtenção de uma multiplicidade de tomadas de vista”. Para a rodagem, usaram-se duas câmaras fixas e duas móveis que permitiram esta multiplicidade de ângulos. Reis destaca ainda o trabalho de equipa e a forma como o filme era feito por um grupo de amadores, que saíam dos seus empregos para ir trabalhar no filme. Os primeiros minutos de *O Auto da Floripes* são marcados por vários planos da vida da aldeia, homens e mulheres a alimentar animais, juntas de bois, um homem a tratar a vinha, até que se filma um programa das festas e passamos a ver o lugar agora enfeitado. Aos 19 minutos, anuncia-se que se dará início à representação do Auto, que é filmado, como Reis explicou, de vários ângulos de forma a acentuar também o diferendo entre turcos e cristãos, com o público a assistir. O filme terminará com um plano das cadeiras da assistência vazias.

Em 1962, Reis é convidado por Manoel de Oliveira para assistente de realização no *Acto da Primavera*. Na já citada entrevista, Reis refere que ficou surpreendido, mas

que, apesar de respeitar o trabalho de Manoel de Oliveira, se sente mais tributário do que aprendeu, vendo cinema, lendo poesia, ouvindo música, vendo artes plásticas. Reis destaca ainda as reservas que tem relativamente à representação (“aqueles homens não falam o transmontano que, a mim, me interessa”).

No entanto, não deixa de ser auspicioso que Reis comece no cinema num filme como o *Acto da Primavera*, representação popular do Acto da Paixão, desempenhada pelo povo da aldeia de Curalha, Chaves. Catarina Alves Costa, apropriando-se da ideia de João Mário Grilo da passagem, referida na primeira parte deste trabalho, de um cinema de actores para um cinema de autores, refere que o *Acto da Primavera* “acaba por fundar uma ideia matricial para entender a obra futura de toda uma geração de cineastas”. “Ao filmar os camponeses transmontanos que actuam na paisagem agreste o seu auto da paixão tradicional, o filme de Oliveira funda a ideia da não ilusão defendida sempre como identitária da escola autoral portuguesa, um cinema que não trata qualquer coisa a que se pode chamar o real mas sim uma aparência fantomática deste real, uma desfiguração que está nos antípodas duma atitude realista, ou pelo menos não interventora” (Costa; 2010:86-89).

O *Acto da Primavera* é um filme de uma surpreendente originalidade e modernidade. Serge Daney sublinha que não se parece a nada que já tenha sido visto, apesar de não ser totalmente conseguido (Daney; 1977:35). No entanto, o crítico francês destaca-lhe os sinais dessa originalidade: a forma como convoca por um lado a apropriação do Auto da Paixão pelos camponeses, o seu fervor, a forma como o declamam, acrescentando ao mesmo tempo a presença da equipa que filma o Auto¹¹ e a presença de turistas frívolos que desdenham o acontecimento.

Manoel de Oliveira lembra Reis como “um artista de uma grande sensibilidade” (Oliveira, 1991:7), diz que se ligaram desde o primeiro instante por uma “igual paixão pelas coisas da Arte” e que as suas relações durante a rodagem de o *Acto da Primavera* foram sempre excelentes. Oliveira conta que Reis tinha pedido uma licença sem vencimento para acompanhar a rodagem do *Acto da Primavera* como assistente de realização. No entanto, tendo as filmagens sido interrompidas muitas vezes devido ao mau tempo, chuva e nevoeiro denso, Reis acaba por não assistir senão a metade da realização. Oliveira conta que lhe chegou a oferecer a oportunidade de dirigir uma das cenas, mas que Reis não se teria sentido motivado e voltou ao seu lugar como assistente.

¹¹ Logo ao início, vemos António Reis gritar “Silêncio”.

Um ano depois, em 1963, realiza *Painéis do Porto*, com César Guerra Leal, produtor de Jornais de Actualidades, uma encomenda da Câmara Municipal do Porto, que é descrita à época como uma reportagem poética do Porto (Pacheco; 1964:19). Francisco Xavier Pacheco aponta-lhe fragilidades, mas não deixa de colocar Reis como um dos nomes a seguir no cinema português e de sublinhar a “notável” primeira parte do filme: “a magnífica selecção de material visual conseguida: jogo acertado dos movimentos de uma câmara irrequieta e dos ângulos de filmagem, ora contemplando o assunto, ora procedendo a uma descrição correcta, cheia de sugestões, detalhando com oportunidade e eficácia, ora sublinhando o pormenor anedótico ou característico, ora focando o típico sem o explorar, ora transfigurando a realidade em poesia, em símbolo, sem o trair... Contrastes constantes, raccords expressivos que são linguagem, que falam, que sugerem... E, lentamente, o Porto passa todo inteiro pelos nossos olhos”. O filme, que inclui versos de António Reis, Egito Gonçalves, Rosália de Castro, Pedro Homem de Melo e Fernando Pessoa começa por mostrar a cidade e depois mostra o seu bulício, fazendo-o de forma poética, mas ao mesmo tempo com anotações de humor, sublinhadas também pela banda-sonora de Francisco Rebelo.

A Hidro-eléctrica do Cávado é o tema de *Do Rio ao Céu*, realizado em 1964, uma co-realização de António Reis com César Guerra Leal, cujas imagens se perderam. *Alto Rabagão*, de 1966, volta a ter o mesmo tema e é encomendado pela Hidro-eléctrica do Cávado. Mostra através de planos aéreos, desenhos, planos das várias barragens e restantes estruturas que compõem o complexo o funcionamento da Hidro-eléctrica, glorificando aquilo que construiu à volta do Alto Rabagão. É um elogio à empresa, que termina com uma voz off dizendo que esta continua ao dispor do seu país para novos empreendimentos que possam ser-lhe confiados (a voz off é de Fernando Pessa)

É nesta data que Reis assina os diálogos extraordinários de *Mudar de Vida* de Paulo Rocha. Tal como Fernando Lopes sublinha, em entrevista (anexo III.3), eram diálogos que podiam estar em poemas escritos por ele. Diálogos marcados por uma extrema simplicidade, poesia e uma profunda justeza. Paulo Rocha conta que quando, em 1963, começou a pensar em *Mudar de Vida* pede ajuda ao escritor Nuno Bragança para os diálogos, mas o escritor diz-lhe que nada sabe de pescadores e aconselha outro escritor, José Cardoso Pires que, por sua vez, lhe afirma que também pouco sabe sobre as gentes do mar e o reenvia para o Porto, falar com António Reis (Rocha, 1991: 6). Rocha diz que Reis era um grande poeta, que “dizia o essencial através da experiência

das coisas banais” e que se destacava na cultura portuense de esquerda como uma figura “luminosa”, um homem “humilde”, “secreto”. E que quando, anos mais tarde, precisou de traduzir os diálogos para japonês, se apercebeu profundamente da sua “concisão musical”, da “riqueza secreta daquelas frases escritas com um ouvido infalível”, interrogando mesmo “quantos diálogos haverá na nossa língua que se lhe possam comparar?”.

Falando sobre o trabalho que desenvolveram para o filme, Rocha diz que tentaram encontrar “uma linguagem que fosse, simultaneamente, trabalhada, baseada na riqueza linguística própria a essa população e que ao mesmo tempo, estivesse espurgada de todas as palavras que os próprios portugueses não pudessem compreender.” O encontrar de um denominador comum e uma língua que possuísse “uma grande força dramática e poética” (Rocha, 1996:70).

Rocha e Reis voltam a colaborar, não no cinema, mas numa tradução, quando o primeiro traduz do japonês *50 Haiku*, que seriam publicados em álbum pela Moraes, e pede ajuda a Reis para “limpar” o texto, pois “o António sentia o peso de cada palavra, de cada sílaba, fugia aos efeitos”.

Sobre o trabalho nos diálogos de *Mudar de Vida*, Reis explica, na entrevista a César Monteiro, que a natureza dos diálogos do filme se deve primeiro “a um espírito muito conciso” que tem na poesia, que o seu “aspecto descarnado” era também peculiar à região dos vareiros da Aforada, realidade que ele conhecia bem. “Havia uma certa afinidade com a maneira de falar da região porque eles falam com grande gravidade e apenas, o estritamente necessário. (...) Praticamente, vi sempre o diálogo na boca das pessoas. Por isso, tem muitos silêncios, muitos *staccatos*, uma pontuação cinematográfica. Na verdade, julgo que criei um diálogo para cinema. Com esta sorte também: é que, na expressão poética, eu era muito económico e conhecedor dos vícios em que se incorreu ao utilizar o diálogo como suporte de muitos filmes e estava, por assim dizer, alertado contra esse tipo de perigos. (...) Esse trabalho deu-me uma grande disciplina visual”.

António Reis chegará, portanto, ao seu cinema munido de todo este passado, um estudo profundo das artes, a sua poesia, as primeiras experiências fílmicas, o trabalho com Oliveira e Rocha.

É ainda no Porto que conhece Margarida Cordeiro, por intermédio de um irmão dela. (anexo III.1).

Margarida Martins Cordeiro nasceu a 5 de Julho de 1938, em Mogadouro, distrito de Bragança, mas acredita que o lugar onde se nasce não tem importância. Estudou até à terceira classe em Mogadouro e fez a quarta em Bragança. Depois disso, foi para o Porto, fez o liceu no Carolina Michäelis e licenciou-se em Medicina pela Faculdade de Medicina do Porto.

Conhece António Reis, mas o primeiro encontro é tumultuoso, a pacificação chega por intermédio dele com a oferta de um livro de poemas de Rainer Maria Rilke.

Vivem juntos em Gaia e é desse encontro que nascerá uma das mais originais obras do cinema português. Como refere José Manuel Costa (anexo III.11), Reis referia-se a esse encontro, à forma como ambos trabalhavam, como conseguiam criar em conjunto, como um mistério, um mistério que o maravilhava a cada momento.

Quando chegam a Lisboa, Margarida Cordeiro vai trabalhar no Hospital Miguel Bombarda, onde descobre os desenhos de Jaime Fernandes, um doente que morrerá antes da sua chegada e que será a base do primeiro filme dos dois: *Jaime*, ainda assinado na realização apenas por António Reis, mas já com a participação na montagem e no som de Margarida Cordeiro. A *Jaime*, seguem-se *Trás-os-Montes*, *Ana* e *Rosa de Areia*, e outros projectos que não foram realizados. Filmes que nasceram de uma perfeita complementaridade entre os dois, que Margarida Cordeiro testemunha na entrevista que nos concedeu (anexo III.1), essa relação simbiótica, um trabalho que era potenciado por pessoas que partilhavam interesses e, ao mesmo tempo, tinham outros conhecimentos que acabavam por maximizar o trabalho conjunto.

Margarida Cordeiro acumulou o seu trabalho de cineasta com a prática no Hospital Miguel Bombarda.

Já António Reis é convidado, em 1977, para substituir temporariamente Alberto Seixas Santos e dar aulas na Escola Superior de Teatro e Cinema do Conservatório Nacional. Aí, leccionará disciplinas como “História da Imagem”, “Análise de Filmes” e “Montagem”.

A experiência de Reis enquanto professor marcará várias gerações de cineastas. A forma como olham o cinema foi esculpida pela abordagem de António Reis enquanto professor, foi uma relação estruturante.

Manuel Mozos (anexo III.4) refere a convivência que Reis criava com os seus alunos, que muitas vezes ultrapassava as aulas e se desenvolvia em conversas de café, perto da Escola Superior de Teatro e Cinema, no Príncipe Real, na pastelaria Cister. Mozos refere um lado super emotivo e carinhoso de António Reis, que convivia com uma grande exigência de rigor e uma grande austeridade. Para Mozos, o grande ensinamento de Reis esteve relacionado com a importância do plano, se um plano fosse mal feito, não tivesse qualidade, ou não tivesse uma força própria não pertencia. E essa ideia, que a um aluno pode parecer quase assustadora, começa depois a fazer todo o sentido.

Vítor Gonçalves (anexo III.8) recorda as aulas como fascinantes, inesquecíveis. Segundo o realizador, o cinema criava vida nas palavras de Reis, que ao mesmo tempo imputava um grande grau de responsabilidade nos alunos perante o Cinema. Vítor Gonçalves sublinha também, à semelhança de Mozos, a convivência e a amizade que se criava entre Reis e alguns dos seus alunos. “Acho que ele acreditava na pessoa a partir daquilo que ele sentia, da sensibilidade e do ponto de vista dessa pessoa. Era como se ele dissesse que estávamos todos juntos, do mesmo lado do Cinema.”, sublinha Gonçalves, todos juntos por um cinema que não era o cinema *mainstream*, o cinema tradicional. Para o realizador, a importância de Reis sobre os seus alunos foi enormíssima. “O António tinha um prazer extraordinário e uma acuidade extraordinária a falar da vida das formas, estava sempre a falar disso nas aulas. E esta atitude faz com que o processo criativo seja necessariamente diferente do tradicional, porque é evidente que são as formas que em vida que lhe vão provocar, que vão trazer ao filme outras formas com vida. E portanto, isso faz nascer um processo de construção do filme totalmente antagónico do processo tradicional ou *mainstream*, em que existe um argumento prévio. E esta é uma questão muito interessante numa Escola. Porque o António dizia coisas iluminadoras e maravilhosas. Era capaz de fazer um discurso extraordinário sobre os planos”.

João Pedro Rodrigues refere que, na escola, o António Reis “era a pessoa que ensinava que o cinema é imagens e sons, que o argumento não é a parte mais importante, da importância do enquadramento, das cores e das formas – e com um entusiasmo e uma paixão”. (Rodrigues *in* PT, 1997:75).

Pedro Costa realça a relação especial que Reis criava com alguns alunos, a forma como o convívio ultrapassou as aulas e se criou outro tipo de relação, como

nasceu uma intimidade. Conta-nos como viu *Trás-os-Montes* pela primeira vez depois de já ter conhecido Reis na Escola e de como esse visionamento foi importante, como esse filme foi estruturante para resolver o conflito que tinha sobre como fazer um filme em português, o problema da língua. (anexo III.7). Costa é hoje talvez o maior responsável pela circulação internacional de *Trás-os-Montes*. Nas inúmeras retrospectivas que têm dedicado à sua obra pelo mundo inteiro (Espanha, Reino Unido, Japão, Brasil), sempre que tem oportunidade de programar filmes que de alguma forma o marcaram, mostra o filme de António Reis e Margarida Cordeiro.

Para além da experiência de professor, Reis teve ainda pequenas participações como actor, nomeadamente no filme *Um Adeus Português* de João Botelho. Botelho conta-nos que havia para ele dois pais no cinema português: um era o Manoel de Oliveira e o outro o António Reis, de quem era amigo e vizinho no Príncipe Real. Por isso, convidou-o para fazer de camponês no seu filme. Na sua cena final, a personagem de Reis pergunta: “Então Sr. Raul, Lisboa está na mesma?”. E quando ouvimos esta linha de diálogo parece-nos tão justa, continuamos tão longe da capital como em *Trás-os-Montes*.

António Reis faleceu a 10 de Setembro de 1991. Margarida Cordeiro não voltou a filmar. Nunca se conseguiu levar avante o projecto de *Pedro Páramo*, nunca foi possível reunir todas as condições que permitissem fazer o filme com a exigência que tinha sempre pautado o seu trabalho em conjunto.

Terceira Parte – Um Espaço Interior, um espaço de criação

“Existe apenas um único caminho. Olhe para dentro de si. Procure a razão que o impele a escrever; descubra se essas raízes estão profundamente implantadas no mais recôndito do seu coração, pergunta-se a si próprio se morreria caso fosse impedido de escrever. Isto – acima de tudo – questione-se no silêncio mais profundo da noite: tenho que escrever? Procure a resposta no mais profundo do seu ser. E caso esta seja afirmativa, se responder a esta simples pergunta com um forte e decidido – Sim, então construa a sua vida de acordo com esta necessidade; a sua vida, mesmo nas suas horas mais insignificantes e ligeiras deve ser um sinal desta necessidade e um testemunho dela própria. Então comungue com a Natureza. Depois tente, tal como o primeiro ser humano, dizer o que vê e sente e ama e perde.”

Rainer Maria Rilke, Cartas a um Jovem Poeta

“Nous considérons chacun de nos films comme un acte d’amour profond entre nous, dit António Reis. Lorsque Margarida imagine une séquence, j’aimerais bien avoir eu la même. Et inversement”

António Reis¹²

Quando escolhemos para o título desta dissertação “Um Espaço Interior” partimos não só do primeiro verso do poema de António Reis, mas também da cartilha que Rilke escreve ao jovem poeta. Para criar, é preciso olhar para dentro de si, descobrir o que o impele a criar, inquirir se o acto de criação é de uma necessidade extrema e absoluta. E se o for, toda a vida tem de ser construída dessa forma e é a partir daí que se dá a comunhão com o exterior. E dessa relação, dessas raízes interiores, em relação com a Natureza, tentar como o primeiro ser humano “dizer o que se vê e sente e ama e perde”.

Acreditamos que os filmes de António Reis e Margarida Cordeiro nascem desse espaço interior, nascem desse ímpeto de criação e que o olhar original que criaram na sua obra se revela precisamente na dialéctica que se estabelece entre esse espaço interior

¹² SICLIER, Jacques; *Ana*; Le Monde; 10 de Junho de 1983, pp 20.

e a sua relação com o que lhes é exterior. Daí, também olharmos para os seus filmes como se fossem filmes em que existe uma tal radicalidade de olhar, que é como se fossem os primeiros seres humanos a fazê-los.

A propósito de Paradjanov, cineasta com quem, aliás, muitos dos críticos e realizadores com quem falámos comparam a obra de Reis e Cordeiro¹³ – não por semelhanças mas pela profunda originalidade –, Serge Daney escreve que o cineasta é “de ceux (ils se font très rares) qui font comme si personne avant eux n’avait filmé. Heureux effect de “première fois” auquel on reconnaît le grand cinéma” (Daney, 1986:73). Podemos aplicar a mesma frase ao cinema de António Reis e Margarida Cordeiro.

António Reis, em entrevista a Pedro Borges, diz que a sua posição é radical, porque não se inspira “na obra tal do cinema para fazer os seus filmes”. “Nós negamos a que situem o nosso cinema em relação ao cinema português, a nossa aventura é em relação à grande aventura do cinema mundial. O nosso desejo de fazer cinema é fatal, pode-se dizer quase isso, e a nossa aventura é nesse fio”. Na mesma entrevista, Margarida Cordeiro acrescenta “quando uma obra aparece e não copia nenhuma outra, acho que também se está a fazer cinema”. (Borges, 1985:8-9)

Quando falámos com Margarida Cordeiro e a confrontámos com esse espaço de criação que Rilke propõe ao jovem poeta, a cineasta concordou com os fios que se podem tecer entre esse processo e a forma como criava os seus filmes com António Reis. (anexo III.1). E quando questionada sobre a hipótese da sua obra ser singular a

¹³ Para além das pessoas que entrevistámos, também João Bénard da Costa refere esse paralelo entre Reis e Paradjanov, adivinhando a possibilidade da existência de uma paternidade comum na obra de Dovjenko. Apesar do cineasta ucraniano ser admirado por Reis e Cordeiro, é descoberto depois da realização de *Jaime*. À época, e como Reis diz em entrevista a César Monteiro, ainda não conhecia os seus filmes. No entanto, é legítimo pensar nestes cineastas pelas suas “afinidades electivas”, como Bénard da Costa tão bem escreve. “Quando vi, pela primeira vez, um filme de Paradjanov – escreve Bénard da Costa –, o que mais me espantou foi a semelhança entre essa obra e os filmes de António Reis. António Reis não conhecia Paradjanov, muito menos Paradjanov conhecia António Reis. Acredito em “afinidades electivas”, e até em coisas mais obscuras e esotéricas, mas também não gosto de as evocar a torto e a direito. E, neste caso, podia haver uma “paternidade” comum para as visões do cineasta arménio e do cineasta português. Essa paternidade situava-se na Ucrânia e no cineasta que se chamou Aleksander Petrovitch Dovzhenko que, com menos rigor fonético e transcritivo, vou chamar daqui por diante Alexandre Dovjenko. A influência de Dovjenko sobre Paradjanov é directa e confessa. (...) Quanto a António Reis a questão é muito mais complexa. Se, desde uma famosa (e fabulosa) panorâmica sobre um campo de flores (em *Jaime* de 1974, dez anos posterior ao *Desna* e aos *Cavalos* de Paradjanov) muita gente (eu incluído) falou de “plano dovjenkiano), não sei ao certo. Conhece-a toda e bem? Ou, como quase todos nós (e refiro-me apenas a uma minoria cinéfila e mais viajada) viu apenas *Arsenal*, *A Terra*, eventualmente *Zvenigora*? Seja como for, Dovjenko corre-lhe nas veias (como nas de Paradjanov) e essa “poética” de *Trás-os-Montes* ou de *Ana* talvez não pudesse existir sem o mestre russo”. (Costa e Fonseca, 1987:77)

ponto de podermos afirmar que é como se nunca ninguém tivesse filmado antes deles, Margarida Cordeiro regressa ao Cinema mudo para explicar de que forma podem ser olhadas obras que se distinguem pela sua diferença. “O Cinema só existiu em raros filmes e são principalmente à volta do Cinema Mudo e princípio do sonoro. Em que a linguagem do Cinema estava a autonomizar-se, portanto, metia imagens, não havia *raccord* ainda, metia imagem e, ao princípio, nem som, portanto teve de se elaborar uma linguagem, quanto menos signos há, mais complexa é. Há filmes belíssimos no Cinema Mudo, porque a pessoa tem de explicar aquilo sem se perder. (...) Portanto, esses filmes do mudo, e do princípio do sonoro, eram obrigados a dizer as coisas todas em pouco, eram obrigados a ser sucintos, (...) a serem concisos e portanto, estéticos. À medida que se começou a desenvolver o sonoro, entra o diálogo, depois entra o plano e o contra-plano, (...) a palavra entra e absorve o Cinema, o Cinema visual e a sua linguagem, a sua gramática desaparece, e fica o Cinema falado. (...) Portanto, quando se faz um filme diferente, volta-se outra vez aí, às origens”.

Fernando Lopes reconhece esse regresso às origens, em que é necessário cortar com uma certa noção de Cinema que prevalece com uma gramática muito clássica, gramática de que os cineastas fugiam. (anexo III.3) Manuel Mozos fala da obra de Reis e de Cordeiro como tendo criado um lugar único no cinema português, uma obra sem paralelo, não negando, no entanto, que não possam existir familiaridades, mas que não há nada idêntico (anexo III.4). Já João Lopes, refere que não há muitos cineastas assim na História do Cinema. “Eles filmam como se não houvesse História do Cinema antes deles. É o ponto zero de onde partem. E, de facto, não há mesmo muitos cineastas assim”. (anexo III.9)

Essa originalidade, o encontrar desse espaço interior é uma ideia que também é reforçada por Augusto M. Seabra “Essa ideia é aliás importante, porque eles partem sempre do interior. Não escrevem um argumento, partem do interior. O filme começa por ser imaginário, vem tudo do interior” (anexo III.10). E só isso permite a criação de algo único, como afirmava também Reis enquanto professor. Vítor Gonçalves sublinhou várias vezes a recusa de Reis relativamente à criação de epígonos e a necessidade que transmitia aos alunos de encontrar a sua voz pessoal, o seu ponto de vista pessoal (anexo III.8).

Alberto Seixas Santos não hesita em afirmar que “o caminho deles era único no interior do cinema português”. “Não lhe interessavam as regras do cinema clássico, os

códigos narrativos clássicos, os princípios do campo/contracampo, a fragmentação de um plano de conjunto, etc, etc. Realmente, ele avançava partindo da poesia e o resultado era uma grande variação de ritmos internos” (Santos *in* PT, 1997:54).

O espaço interior de António Reis e Margarida Cordeiro era riquíssimo. José Manuel Costa sublinha como Reis chegou à realização de *Jaime* munido de três trunfos maiores: “cultura sólida em domínios afins (cultura plástica, musical, poética); disponibilidade e capacidade para se servir cinematograficamente dela como se tal estivesse a ser feito pela primeira vez; amor profundo pela cultura popular e pelos homens que a veiculam, e da qual procurou sistematicamente arrancar os dados antigos, depurando-a não só da aculturação contemporânea como, em alguns casos, de todo o invólucro pós-renascentista que a ela se colou”. (Costa,1999). Margarida Cordeiro partilhava destes trunfos e complementava-os com outros domínios, entre os quais o científico, e as histórias e o seu conhecimento profundo da região que filmaram.

Margarida Cordeiro, em entrevista, refere que muitos dos fios narrativos dos filmes são história do passado pessoal ou histórias de pessoas chegadas. “E essas coisas que vivemos no corpo são passadas para o alter ego das personagens. Tudo aquilo aconteceu. Mas aconteceu num espaço e num tempo diferentes. (...) As coisas chamam-se umas às outras por afinidades, contrastes, por contiguidade. (...) As coisas têm de ser bem pensadas, bem vividas e até sonhadas”. (Cordeiro *in* PT, 1997: 8-25)

Não existia uma planificação escrita dos projectos que filmavam, mas tudo era pensado até aos pormenores mais ínfimos: a luz necessária para fazer determinado plano, a cor que teriam de ter as folhas das árvores, a cor do laço no cabelo de uma rapariga. O trabalho dos dois era conjunto. Na mesma entrevista, Margarida Cordeiro refere que trocavam ideias que aprofundavam individualmente. “Não havia possibilidade alguma de nos aborrecermos, de nos cansarmos ou de haver saturação”. A forma de trabalharem juntos era “uma espécie de diálogo infinito”.

Quando conversámos com a cineasta, Cordeiro fala da potência à qual pode ser elevado o trabalho de duas pessoas em conjunto, desde que estas se entendam bem. Se isso acontecer não há limites. “Funcionam como uma só”. (anexo III.1).

A minúcia desse trabalho de filigrana que era desenvolvido pelos dois, essa planificação total, que era mental¹⁴, é explicada por Margarida Cordeiro. “Não estava

¹⁴ “A planificação estava toda na cabeça deles” disse-nos Fernando Lopes em entrevista (anexo III.3).

escrito. Havia “anotações” das cenas mais complicadas, chegavam a ter desenhos: a máquina de filmar, as coisas relativas ao som (sempre optámos pelo som síncrono, é muito mais difícil de fazer, mas também é mais verdadeiro). Entre nós, falávamos todo o tempo. Tudo estava esquematizado, chegávamos a fazer o tipo das cenas – o esquema estereotáxico no ar do filme, no seu todo, antes de filmar. E cada cena tinha o seu nome e dentro de cada cena falávamos de cada plano. (...) Tínhamos tudo preparado na cabeça, e também como a realidade é sempre diferente do que se pensa, tínhamos uma margem de improvisação. Estávamos preparados para que, se acontecesse alguma coisa de interessante, apanhar a ocasião “no voo” – e muitas vezes o imprevisto foi incorporado em vez do previsto” (Cordeiro *in* PT, 1997: 8-25).

E para construir era preciso um intenso trabalho de repérage. Reis e Cordeiro faziam quilómetros para encontrar os lugares onde iriam filmar, os sítios mais justos para dar forma às suas ideias. “Essa filigrana era construída vindo para aqui [Trás-os-Montes], em férias, sem automóvel, que eu não tenho automóvel nem ele tinha, em autocarros e bicos do acaso, íamos para as aldeias, ficávamos no meio de um lavrador, andando a pé. Íamos vendo as pessoas, tirando ideias. Pode ser neste caminho, pode ser naquele. Foi com muitos, muitos, muitos, muitos – não é dias –, meses e meses e meses, às vezes anos. E, quando um plano surgia, vinha feito. Aparecia. Tinha sido um trabalho muito grande anterior”, contou-nos Margarida Cordeiro (anexo III.1)

Esse processo fazia, também, com que na rodagem não fossem feitas muitas takes de cada plano. Em média, não faziam mais de três ou quatro, a menos que a dificuldade do plano o impusesse, por questões de som. Na montagem, quase todos os planos eram utilizados, com raras excepções em que não se coadunavam, não havia uma atracção com o resto dos planos ou porque aí se percebia que algo tinha falhado no plano e este não teria o mesmo rigor.

Existia também uma recusa em trabalhar com actores, as pessoas que entravam nos filmes (mesmo no *Rosa de Areia* em que há presenças como Fernando Lopes, Artur Semedo ou Pedro Tamen) eram escolhidas pelo seu corpo, pelo seu rosto, pela forma de andar. “Vê uma e diz: “aquela é” e vê as outras e não são” – explica Margarida Cordeiro na conversa que teve connosco –, “não há raciocínio. Eram escolhidas pelo modo de ser, o modo de andar, de falar, o modo de gesticular. Importantíssimo, o modo de gesticular, falar muito com elas e ver o que eram capazes, nunca lhes pedir para fazerem coisas...

Por exemplo, se a pessoa é calma, não lhe íamos pedir para gritar, etc. Aproveitar em bruto o que as pessoas são. Pronto. E daí que estejam sempre tão certas, não é?”

As pessoas eram mais uma camada do território, um território que era feito por camadas e onde, no mesmo plano de igualdade, existiam as pedras, o quotidiano, o trabalho, a música, o som e o silêncio, os fios narrativos, os textos. Onde coexistia o passado, as tradições milenares. Como afirma Reis em entrevista a Serge Daney e Jean-Pierre Oudart: “c’est un vice de séparer la culture millénaire, les civilisations qui sont venues après, et la vie quotidienne aujourd’hui” (Daney, Oudart, 1977: pp39)

Tudo tinha a mesma importância. Os textos que são usados, desde poemas de Rilke a textos jurídicos medievais, eram mais uma camada deste território e a forma como eram integrados nos filmes faziam com que se perdesse o seu referente inicial. São textos que são tão justos, como as pessoas que eram escolhidas para entrar nos filmes. São textos que parecem escritos por Reis e Cordeiro de propósito para aquelas cenas, como muitos dos nossos entrevistados confirmaram. Margarida Cordeiro, referindo-se à apropriação dos textos, diz-nos “são de toda a gente, não é? Quando um indivíduo escreve coisas fabulosas são de quem as ama. É ou não é?”. Também Ana Cordeiro Reis reafirma esta ideia “No fundo, são composições. Pega-se numa imagem, num cenário, numa pessoa, numa personagem e num texto. Mas o texto é descarnado do sítio de onde veio e posto num conteúdo completamente diferente, num contexto completamente diferente. E ao estar num outro contexto soa de forma diferente. Mas eles sabem contextualizar isso. Continua a ter um fio poético, continua a ter um fio condutor. Por isso é que o texto não se perde e ainda ganha valor ao estar dentro daquele *framework*”(anexo III.2).

Esta construção fílmica, que nada deve a uma construção linear, faz com que a ideia, que muitas vezes é referida de os podermos pensar como contendo uma “arquitetura musical”, faça todo o sentido. São filmes que se podem estruturar como uma fuga, uma fuga musical, como diz Augusto M. Seabra (anexo III.10). Todos os filmes têm fios narrativos, apesar da narrativa não ser linear, os temas e as histórias vão tendo variações, vão sofrendo modificações, numa lógica que funciona por atracções. “Os nossos filmes (...) são feitos à semelhança da música”, diz Margarida Cordeiro. “Mas essa ideia só nos surgiu mais tarde, ao analisarmos a arquitetura dos filmes que fazíamos. Apercebemo-nos que estávamos a fazer uma coisa nova, em cinema, e que as pessoas não percebiam... Diziam que não tínhamos histórias quando havia lá milhentas.

Havia esboços – tal como na “fuga” – em que pegávamos no tema mais tarde ou ele era modificado com outras personagens, mas nos sítios onde tinham ficado as primeiras”.

Os filmes têm também um apuradíssimo trabalho de som. Não só são captados com grande rigor os sons do quotidiano – o vento, o vento a passar entre as árvores, o crepitar do fogo, a água, os grilos, as cigarras, o silvo de um comboio, o chamamento de um pastor –, de forma a que esse trabalho sonoro, esses sons se compõem numa verdadeira partitura musical, como o silêncio é também de uma enorme importância nos seus filmes. Como iremos detalhar, há vários planos em que o silêncio se impõe e, ao fazê-lo, dá uma força inesperada a esses planos. Podemos sucintamente lembrar alguns exemplos: o início de *Jaime*, que não tem som, a despedida da menina do pai em *Trás-os-Montes*, vários planos em *Rosa de Areia*, entre os quais o de um cão a ladrar.

Não podemos ignorar também no trabalho de Reis e Cordeiro o apurado sentido visual. Muitas vezes, a crítica referiu a influência da pintura. Como já dissemos, estamos perante dois cineastas com um profundo conhecimento da arte. No entanto, essa influência não era feita na forma de citação, nem explicitamente. Margarida Cordeiro diz-nos que essa relação nunca foi consciente. Na já citada entrevista a Borges, Reis referindo-se a essas referências diz que nunca se trata de uma composição pictórica. “Nós consideramos que as artes plásticas, com os conhecimentos que temos, poderiam ser o maior inimigo do nosso cinema, e essa tem sido uma grande confusão. (...) É ridículo tentar ilustrar a pintura com o cinema e eu até diria, parafraseando aquelas legendas que aparecem no princípio dos filmes, que qualquer coincidência entre as artes pictóricas e o cinema que nós fazemos, não é mera coincidência, é néscia exploração ou néscia cultura” e acrescenta que não é uma influência tributária, “uma vivência das matérias, quer cinematográficas, quer das coisas que apanhamos, e como as apanhamos, na própria vida” (Borges, 1985:8-9). Esta ideia das matérias, da vida das formas é importante no seu cinema e é uma ideia com que Reis insistia com os seus alunos. Vítor Gonçalves refere que Reis estava sempre a falar nessa dialéctica da vida e das formas. “O António tinha um prazer extraordinário e uma acuidade extraordinária a falar da vida das formas, estava sempre a falar disso nas aulas. E esta atitude faz com que o processo criativo seja necessariamente diferente do tradicional, porque é evidente que são as formas que em vida lhe vão provocar, que vão trazer ao filme outras formas com vida. E, portanto, isso faz nascer um processo de construção do filme totalmente

antagónico do processo tradicional ou *mainstream*, em que existe um argumento prévio” (anexo III.8)

É esse processo criativo que torna o seu trabalho tão singular e que pode ser verificado nos quatro filmes: *Jaime*, *Trás-os-Montes*, *Ana* e *Rosa de Areia*.

E, agora? Agora, parafraseando Azeredo Perdigão na sessão inaugural da Gulbenkian em que foi apresentado *O Passado e o Presente*, vamos aos filmes. E depois? Depois...veremos.

Jaime

Jaime é um filme sobre os rastros, sobre os vestígios deixados por Jaime Fernandes, um esquizofrénico-paranóico, hospitalizado mais de 30 anos no Hospital Miguel Bombarda, em Lisboa, e que entre os 65 e os 69 anos, idade em que morre, desenvolve uma obra pictórica extraordinária.

É o primeiro filme de António Reis, que não considera na sua filmografia as experiências cinematográficas anteriores. Média-metragem, foi realizada no âmbito do apoio ao cinema do Centro Português de Cinema da Fundação Calouste Gulbenkian e teve um orçamento reduzido, tal como se pode constatar na folha de despesas do ano de 1973 do CPC (anexo V). A equipa contava apenas com meia dúzia de pessoas, entre as quais Henrique Espírito Santo, director de produção do CPC, Acácio de Almeida na direcção de fotografia, Carlos Mena como assistente de imagem e mais dois ou três elementos. Margarida Cordeiro não assina ainda a realização, mas é assistente de som e montagem do filme, sendo ela que está na origem do filme.

É Margarida Cordeiro, psiquiatra no Hospital, que descobre os desenhos de Jaime, já depois da sua morte. Cordeiro tinha numa das paredes do seu gabinete um desenho estranho, recortado. Como nos contou (anexo III.1), um dia, resolveu tirá-lo da parede e é aí que descobre que era o desenho de um doente, que tinha morrido antes da sua chegada ao Hospital. Começou a investigar e descobriu várias dezenas desses desenhos (anexo II, imagens 3 a 6), que Jaime Fernandes pintava com tudo o que encontrava, lápis, esferográficas e até tintura de iodo. O trabalho de *Jaime* foi nas palavras de Margarida Cordeiro um trabalho, não de figuração, mas de aproximação a um homem que já tinha morrido. António Reis não recria a vida de Jaime Fernandes, nem faz um documentário sobre o homem que nasceu em 1900 e aos 38 anos foi

internado num hospital. Também não tenta fazer um filme sobre a loucura. *Jaime* é sobre rastos, os rastos e os traços da passagem de um homem.

Em entrevista a César Monteiro (Monteiro, 1974:23-32), António Reis diz que o que o interessou acima de tudo foi “a vida de um homem e, sem lamechice, pareceu-me que só poderia interessar a outras pessoas se pudéssemos converter esteticamente a vida desse homem, dado que ele, por si, já não se podia defender, ou atacar, ou até nem lhe interessaria”. “Posso também dizer que procurei fazer um filme, humildemente, isto é: que, ao menos, fosse um modo de salvaguardar, através do registo em película, os desenhos que ele deixou e que considero geniais. Se fosse, pois, apenas um puro trabalho de arqueologia do cinema, eu já teria ficado feliz, dado que soube que grande parte da obra dele desapareceu”.

César Monteiro descreve o filme como “um dos mais belos filmes da história do cinema, ou, se preferirem: uma etapa decisiva e original do cinema moderno, obrigatório ponto de passagem para quem, neste ou noutro país, quiser continuar a prática de um certo cinema, o cinema que só tolera e reconhece a sua própria austera e radical intransigência”.¹⁵

A crítica reunia-se de forma unânime para saudar o aparecimento de *Jaime* e de um novo cineasta português. No jornal *O Século*, Augusto Abelaira escrevia “Meus senhores: acaba de nascer, cinco anos depois de ter morrido, um grande artista português. Um? Dois. O outro é o cineasta António Reis a que temos de agradecer,

¹⁵ O nome do artigo e entrevista de João César Monteiro a António Reis, publicado no *Cinéfilo*, n.º29, 20-26 de Abril, de 1974 era *O inesperado no cinema português*. A revista, dirigida por Fernando Lopes, faz capa com o filme e é o primeiro exemplo da defesa acérrima que Reis teria da sua obra. O nome do artigo é ainda mais significativo, porque César, crítico feroz, conta no início com quantas dúvidas estava antes do visionamento do filme, referindo-se mesmo que estava à espera de uma “estopada”. César voltará a defender Reis nas páginas do *Cinéfilo* quando a revista, no seu n.º 33, e no pós-25 de Abril lança um repto aos cineastas “E o cinema em democracia?” As perguntas que se colocavam eram “Acabada, aparentemente a censura e encontrando-se os cineastas numa nova situação política, de que modo acha que o cinema português pode responder ou inserir-se neste nova realidade? No seu caso particular, mantém os projectos anteriores ou, se os altera, em que sentido e porquê?”. César Monteiro, no seu estilo muito próprio, começa por responder: “o pequeno papelinho em que vossas excelências me inquiriram, sumiu-se. Seria o vento que lhe deu ou distraída atenção?”. César Monteiro, no texto, critica violentamente a maioria dos cineastas portugueses, com excepção de Reis, a quem deseja que possa continuar a filmar. Diz César: “Agora e na hora do antifascismo, resta-me desejar a todos os meus ilustres camaradas-pavões de ofício cinematográfico, de quem sempre disse horrores, não por empenho missionário mas por mero desabafo de rotina, que consigam, com a queda do miserável regime que os vitimou, expulsar a profunda imbecilidade dos filmes que fizeram e reencontrar, enfim, aquilo que, durante a asfíxiante opressão, nunca deram mostras de possuir: dois dedos de imaginação, uma pitada de inteligência, um nadinha de subtilidade e delírio, uma nesga de rigor poético. Aos outros, e em especial ao António Reis, por tudo aquilo que é, como cineasta e cidadão, desejo, de igual modo, que doravante, possam encontrar condições menos brutais para uma prática cinematográfica regular e cada vez mais norteada, no sentido de uma extrema, e já pressentida, exigência”.

portanto, dois (re)nascimentos: o de Jaime Fernandes e o seu próprio. Que felicidade!” (Abelaira, 1974:1)

Citado pelo Jornal do Fundão (Antunes, 1974: 8-9), o cineasta Paulo Rocha também não hesita em afirmar que *Jaime* é a “melhor surpresa para o cinema português de há vários anos para cá” e acrescenta “Reis vem a descobrir um tipo de actividade que não existia entre nós. Ele renova mesmo internacionalmente, a concepção e realização do filme sobre arte, juntando à vanguarda artística um certo calor humano. Ora isto é muito raro, como é raro conseguir uma banda sonora tão viva e rica. Além disso, e aqui reside outra (bela) surpresa, o filme permitiu descobrir o artista Jaime Fernandes e um novo cineasta (António Reis)”.

Em entrevista, Augusto M. Seabra diz-nos (anexo III.10) que *Jaime* foi um “cometa absoluto” que atravessou o cinema português. Esse carácter inovador da obra é também sublinhado por José Manuel Costa, que escreve que *Jaime* “irrompeu no panorama da nossa cinematografia, como gesto único de solidez e força instintiva. Marcou pelo extremo de modernidade e pelo extremo de originalidade. Inaugurou uma liberdade única no tratamento das formas e uma combinação única de ascese e precisão do discurso” (Costa, 1999).

Manuel Hermínio Monteiro afirma que *Jaime* “inaugura uma obra excepcional”, acrescentando que é “talvez das mais completas encenações poéticas que o cinema português alguma vez conheceu”. (Monteiro, 2001). Também Jean Louis Schefer destaca a forma como Reis filma os vestígios de Jaime Fernandes e a poesia que daí emana: “Un poème de la souffrance, de la netteté de la solitude (...) Cela est-il un film sur une oeuvre, sur ces conditions, son incompréhensible solitude? Sur un monde lointain, l’âme incertaine qui a dû tourner en rond dans un hôpital construit comme l’arène d’une tauromachie; le détail de l’eau, de pierre, d’herbe, les lignes de collines qui à leur tour ferment ce cirque, où toute chose, l’une après l’autre, fait une forteresse de solitude? Admirable poème, fait par déplacements d’images et de choses, sur ce qui reste. (...) Toutes les choses montrées sont comme les pierres semées par un enfant perdu, non pas les jalons de son chemin de retour mais les signes traces, semés se con abandon”. (Schefer, 1998:6)

Eduardo Prado Coelho refere o fulgor de *Jaime* ao escrever que “toda a beleza deste filme admirável de António Reis resulta de uma colocação do olhar, não num

lugar de saber teórico ou num posto de combate ideológico, mas nesse interior ilimitado que é o cerne da própria distanciação entre os homens” (Coelho, 1983:65).

Sobre Jaime, Carlos Melo Ferreira, escreve que é um “filme de uma delicadeza visual e cromática espantosa” e que “prolonga a inspiração poética de António Reis e anuncia a sua chegada ao cinema”. (Ferreira, 1992:11-12)

Mas de que forma se inscreve esta originalidade em *Jaime*? O que confere a este seu primeiro filme o carácter inovador a que se referem todos estes autores? De que forma António Reis filma Jaime Fernandes, para podermos dizer logo à partida que estamos perante a criação de um território singular que marcaria o percurso da obra de Reis e Cordeiro?

O genérico de *Jaime* abre sobre traços, traços de um pormenor de um desenho. Nesse genérico, agradece-se à Evangelina Gil Delgado, viúva de Jaime e aos seus filhos. Ainda sobre o pormenor desse desenho, são-nos dadas algumas informações sobre Jaime Fernandes, que aqui reproduzimos: “Jaime Fernandes nasceu em 1900, na freguesia de Barco, Covilhã. Era trabalhador rural. Em 1.1.1938, com 38 anos, foi internado no Hospital Miguel Bombarda. Aí faleceu, em 27.3.1969, após 31 anos de internamento. Começou a desenhar depois dos 60 anos. Grande parte da sua obra perdeu-se”. Isto é o que saberemos sobre Jaime Fernandes, o que se segue são os vestígios que ele deixou, um filme habitado por um fantasma.

Ao genérico, segue-se uma fotografia de Jaime. Olhar fixo, rosto ainda jovem. A essa fotografia silenciosa, uma página manuscrita, caligrafia apertada, o ecrã enche-se de negro e deixa em destaque uma frase “Ninguém, só eu”. É o *statement* de que partimos. A seguir, o plano abre a sépia e em íris, olhamos através de um círculo, olhamos através do interior, através de um buraco de uma porta, de uma cela, estamos a olhar de dentro para o que ficou, estamos a olhar de onde Jaime já olhou. E logo essa ideia, essa forma como Reis opta por nos dar a visão do Hospital, é incrível pela forma como, de imediato, recoloca o nosso olhar. Estamos na 8.^a enfermaria do Hospital Miguel Bombarda, uma arena circular, a céu aberto, com as celas dos doentes à volta.

Outras portas, de outras celas, figuras sentadas, de pé, que atravessam o espaço, sombra colada ao corpo, e a íris vai-se alargando, até que a câmara faz todo o seu percurso para a direita, detém-se por uns segundos sobre dois homens e começa o percurso inverso, com as figuras mais próximas, até alargar por completo e nos deixar

entrar na arena. Um homem anda de um lado para o outro, outro sentado no chão arranca flores. Outro deitado num banco, outro anda de um lado para o outro, enquadrado pela cintura, os pés que dão passos sincopados, a sombra que se descola ligeiramente do corpo e se recorta contra a parede. Até aqui, nenhum som e continuamos a ver estas figuras a sépia.

Reis, na já citada entrevista a César Monteiro, afirma que quis dirigir aquelas figuras como actores, com o rigor com que um realizador dirige os seus actores profissionais e que isso “não seria tanto por exigência dos raccords ou do ritmo do filme, mas pela exigência da ascese que as figuras têm na nobreza da atitude, ascese plástica que o Jaime também lhes conferiu. (...) As próprias figuras ficam tanto mais humanas quanto mais escultóricas. Também Henrique Espírito Santo (anexo III.5) nos disse que Reis dava indicações aos doentes e reinava um ambiente sereno, apesar da 8.^a enfermaria ser uma ala de doentes perigosos, em que a equipa de rodagem entrava e era fechada à chave com os doentes.

Aliás, a doença nunca está presente, nunca é feita uma figuração da loucura, nunca é convocada a anormalidade, estas figuras são dignas como estátuas. Reis diz que “não há doentes, no filme. Não há normais ou anormais”. E refere que se houve preocupação que teve – e que poderia considerar um princípio moral –, “foi indeterminar e destruir a fronteira da normalidade e da anormalidade, sem *partis-pris*, mas pela simples razão de me estar no sangue e na inteligência, até porque estou convencido que grande parte dos anormais estão cá fora e muitos normais, hospitalizados. É um dos grandes problemas do nosso mundo, em qualquer parte do mundo, e tentar destruir esse preconceito era, para mim, muito importante”.

No plano seguinte, as pernas de um homem sentado, não lhe vemos o rosto, só lhe apercebemos a quietude. No plano seguinte, um homem afaga um gato, e a sensação que temos é que é apenas uma sombra recortada na parede a afagar um animal vivo.

A cor aparece com um plano de urze, mas logo voltará a sépia para voltar às figuras da arena. Sobre este acorde, esta nota de cor, breves segundos que interrompem o sépia, Reis diz a César Monteiro que há entre esse plano e o plano do gatinho um raccord sentimental, mas deixa esse olhar ao critério e ao “delírio” do espectador. “Aquele gente – diz Reis –, veio de onde havia urze (...) Talvez aquele homem que acaricia o gato tenha tido um, ou talvez esteja apenas a acariciar a urze”.

Um jogo marcado a giz no chão. Linhas, pedras. Dois homens jogam, outro está de pé, mas só lhe vemos as pernas até aos joelhos. Dois homens desviam-se e a câmara enquadra um portão. Três homens, um ao centro, pombas atravessam o terreno da arena, os dois homens, que se desviaram, voltam a entrar no plano e a juntar-se aos outros três. Novo plano, pernas e braços de um homem sentado, câmara imóvel, homem imóvel. E, novamente, o homem que anda de um lado para o outro, passos sincopados, sombra quase colada ao corpo. E, depois, deixamos de ver os homens para ver apenas as suas sombras recortadas nas paredes. Um homem atravessa as sombras, o seu andar é diferente, a forma de vestir também, um enfermeiro. Uma panorâmica da arena e um repuxo de água que se levanta ao centro em direcção ao céu. A câmara afasta-se em direcção ao céu e o silêncio, que até aqui reinou, é cortado pelo barulho de um avião. Num plano magnífico, vemos a arena da 8.^a enfermaria de cima (anexo II, fotografia 7 e 9), a sombra, a recortá-la, deixando uma meia-lua na escuridão, como no início do filme o nosso olhar era feito através de uma íris. Não há homens na arena, apenas as portas, um caminho em cruz com o repuxo de água ao meio. As cruces repetem-se ao longo de todo o filme. A cor voltou, e com ela os primeiros acordes de *St. James Infirmary* de Louis Armstrong: “I went down do St. James Infirmary...” e depois dos primeiros minutos as imagens daquelas figuras se terem destacado ainda mais pela ausência de qualquer som, agora irrompe a voz de Armstrong, “interminável modulação da dor”, chamou-lhe Prado Coelho (Coelho, 1983:64), efeito de surpresa no espectador, refere Vítor Gonçalves (anexo III.8). Reis refere a César Monteiro que não há um único pleonismo na relação entre imagem e som, e que esse pleonismo não existe sequer quando Armstrong pronuncia “white table” e é uma mesa que vemos, o cineasta chama sim a atenção para a integração de *St. James Infirmary* na segunda sequência do filme e na passagem para a terceira. E sublinha algo que é tão importante em *Jaime* como viria a ser em todos os seus filmes posteriores: o uso para “além de música, diálogos, ruídos, utilizados, como matéria sonora”, de “grandes bosques de silêncio”, “tão intenso e carregado, esse silêncio com timbres, como o Stockhausen mais alucinante”.

Um braço pende de um buraco de uma cela e depois entramos num espaço de refeitório. Mesas alinhadas, a câmara à mão faz-nos andar pelo espaço, um prato, uma tigela e uma colher, abandonados em cima de uma mesa, mais uma vez o vestígio de alguém que ali passou. As mesas alinhadas a criarem linhas na composição da imagem, linhas que serão uma presença em todo o filme.

E do refeitório passamos para uma parede de azulejos, mas quando a câmara se afasta o que vemos são camas, camas de ferro, pintadas a branco mas esmurradas do tempo, com barras brancas e homens que dormem nelas cobertos com lençóis brancos, como mortalhas. Não lhes vemos os rostos, percorremos essas camas até chegar ao fundo do dormitório e a câmara subir até uma janela gradeada, mais grades, mais linhas que atravessam a imagem, e a câmara continua o seu percurso ascendente, atravessando o negro até ao tecto, onde se fixa numa janela, em forma de prisma triangular, atravessada por linhas.

No plano seguinte, o portão, as grades prolongam-se no chão através do recorte das suas sombras. O gato, que antes foi acariciado por uma das figuras da arena, sai dela, ao contrário dos homens tem a liberdade de entrar e sair. O gato sai e a enfermaria é-nos dada a ver de fora, a câmara à mão. O plano corta e regressamos ao interior, ao centro, ao repuxo de água no meio da arena, e que se aproxima cada vez mais. Regressamos aos homens. No plano, uma porta ao meio, dois homens deitados, um de cada lado, em simetria, e ao centro de costas, um homem com um capuz colorido, que se destaca dos fatos sombrios das outras figuras e aponta. Uma figura que Reis diz a César Monteiro que vê como “Deus” e que é a porta para a “transfiguração que, a seguir, se opera no filme”. A porta abre e sai um médico. A porta abre e a câmara entra – luz, sombra, o som do vento que vem quebrar violentamente o silêncio, uma banheira lodosa, “alabastro que se transforma em túmulo secular”, diz Reis. O fundo da banheira faz *raccord* com o fundo do barco, também ele lodoso, do plano seguinte. O vento continua a ouvir-se como se fustigasse tudo à sua passagem, pássaros como gritos. Já não estamos na 8.^a enfermaria, estamos no rio Zêzere, em que a torrente das águas é tão violenta como o vento que ouvimos. A câmara percorre o rio, as suas margens (anexo II, fotografias 10 a 16, fotografias de rodagem em Barco). O silêncio regressa com a madeira, madeira marcada por veios e nós, como a pele encarquilhada de um homem, mais linhas, mais marcas da passagem do tempo. E de novo a caligrafia apertada de Jaime. Livros, velhinhos, aparece escrito e um plano de folhas, alinhadas e sobrepostas, como se fosse uma partitura, enquanto se ouve a música fluida e telúrica de Telemann. À música, sobrepõe-se um grito que se repete duas vezes e chama por Jaime. E daí passamos às linhas dos desenhos, as geometrias entre alguns dos seus pormenores e as imagens das mesas, das grades das janelas. Figuras de homens e animais, e a harmonia de Telemann a dar origem ao caos de Stockhausen. A câmara dá-nos excertos dos desenhos e, depois, afasta-se do pormenor ou aproxima-se para um detalhe. Os

pormenores e os desenhos sucedem-se. Até que corta para uma página branca, onde se lê: “diagnóstico Jaime Fernandes”. O nome de Jaime, pela sua mão escrito. Plano seguinte, duas palavras: Jaime – Árvores (arvôrez, Jaimez), o mesmo sobrescrito que mais tarde a mulher de Jaime terá nas mãos, uma linha que Reis diz ser um barco do Zêzere encostado a um cais.

“Que te dizem a respeito da alta? – Não me pertence cá ficar, pertence-me voltar lá para cima.” Aparece escrito depois. Jaime não pertence ao hospital, pertence às árvores. Novamente, a sua caligrafia e tudo escurece para deixar sublinhada mais uma frase “Não as haver las como aquelas árvores grandes”.

Ouve-se de novo Telemann e vemos um campo de margaridas, a linha de árvores, urze que se agita ao vento e árvores, o sítio a que Jaime pertence. Novamente a escrita de Jaime que se fecha sobre “Deixei as arcas”. Segue-se um plano com o olho de um animal, um burrinho que nos olha, e depois volta a ouvir-se Stockhausen, milho amarelo no chão de um celeiro e um guarda-chuva negro aberto sobre ele, “preto sobre amarelo” como diz Reis. E depois vemos a arca, a arca aberta e vazia que Jaime deixou, uma arca como um caixão. Uma máquina de costura e, no plano seguinte, novamente, a máquina de costura com três maçãs penduradas no tecto. Margarida Cordeiro (anexo III.1) diz-nos que se permitiram nestes planos toques de surrealismo, sem negar, no entanto, a marca de quotidiano que existe nas maçãs penduradas no tecto de um celeiro, um hábito para conservar a fruta até ao Inverno, para ela perdurar, longe dos ratos. Também Reis diz a Monteiro que são três planetas, o amarelo necessário naquele castanho, sem, por isso, deixar de excluir as maçãs que se penduram no tecto para não apodrecerem. No plano seguinte, uma cabra e a sua sombra, uma cabra que toca e come a sua sombra. Reis recorda a Monteiro que Jaime era pastor, que aquela é uma cabra perdida, é, no fundo, também uma arca, um vestígio que Jaime deixou. O plano de uma dobadoira (os fusos, dobadoiras, os teares percorrerão outros filmes de Reis e Cordeiro) e as vigas do tecto do celeiro, a mesma forma geométrica do tecto do dormitório da enfermaria. De novo, a letra de Jaime: “Darem doces com mel em pão”. Imagens de cebolas entrançadas e maçarocas sobre um barril. Ouve-se uma voz que diz que Jaime escrevia cartas, mas não se compreendiam. Batatas e cebolas pelo chão do celeiro. Cartas que não chegavam pelo correio, mas pela mão das pessoas que o visitavam e a quem ele as confiava. Enquanto se ouve a voz, a câmara continua a deambular pelo celeiro. Uma pipa de vinho. Um enfermeiro que dizia “mal empregado homem e mal

empregada senhora”, um homem roubado à sua terra e à sua vida, demasiado novo, tinha 38 anos. Hoje, a mulher que fala tem 71 anos e Jaime não deixou de reconhecer a sua Evangelina. Em silêncio, a câmara continua agora a vaguear como um fantasma pelo celeiro – cebolas, garrafas de vinho sobre uma mesa, fogo a crepitar e uma panela de ferro negro –, até chegar a uma mulher com um papel na mão. Árvores, Jaime, duas palavras sublinhadas com uma linha que é a de um barco. Novamente, a câmara sublinha uma frase escrita por Jaime: “Eu a rir-me. Comerem ouriços. Beberem vinho”, volta a ouvir-se Telemann. Um plano em que se castra um porco e novamente planos do campo e das árvores. Um homem que martela a ferradura de um cavalo e outra vez o rio. Cães, cavalos e homens nas margens, figuras que seriam recriadas nos desenhos de Jaime. Tudo o que Jaime deixou ao ser internado em Lisboa. E mais uma frase sua “Morrereis como estes retratos”. Dessa frase, parte-se, ao som de Stockhausen para planos com vários desenhos de Jaime, um gráfico médico, linhas que fazem raccord com a paisagem que Jaime deixou e que voltamos a ver de seguida. Linha da paisagem que é também a linha do dorso de um cavalo, que a câmara acompanha até descer até às suas patas. Novamente, a violência das águas do rio e mais uma frase de Jaime: “Vi as redes para dentro”. Seguem-se pormenores de vários desenhos, traços riscados, desenhos que são interrompidos para mostrar mais uma frase de Jaime: “Estrelas. Depois olhai as nuvens. Meteremos nelas 1000 homens dentro”. Regressamos aos pormenores dos desenhos, a câmara aproxima-se ou afasta-se para mostrar o caos e a ordem das linhas. E nova frase: “Eu não saber nada”. Desenhos de pés, pés desenhados, pés como os pés da figura que na arena, no início, andava de um lado para o outro. “Oito vezes Jaime morreu cá”. O desenho de um homem deitado como num caixão, muitas vezes morreu Jaime na 8.^a enfermaria, muitas vezes morreu como aqueles retratos. Uma panorâmica sobre um friso de desenhos, um friso de desenhos de homens, figuras como as figuras do início. E desenhos de rostos. A frase seguinte: “Acendia fogueiras”. Desenho de labaredas com olhos e novos desenhos de rostos, figuras com braços erguidos. Homens e animais. Outra frase “194 anos- 60-2- Vi uma cadela minha com lobos”. Desenhos de homens e animais, lobos, cães, a música estridente de Stockhausen e os detalhes dos desenhos, olhos rasgados e esbugalhados. “Animais como retratos de príncipes. Olhos nas mesma arcas”. Desenhos de figuras de homens e animais. Como Reis sublinha a César Monteiro, não se pode dissociar os desenhos de Jaime das palavras que escrevia: “O grafismo está em ambas as coisas. E é a escrita de Jaime que determina isso. São coisas aparentemente mais subtis, mas não são nada

subtis. E o Jaime não dissociava a palavra escrita da imagem desenhada. Passava os dias a escrever”.

Segue-se o plano de um relógio, no frontão do hospital, que marca 1 hora. Na entrevista, Reis diz que é a hora a que Jaime morreu. Ouvem-se pancadas de relógio, badaladas, Vê-se um homem colher um dente-de-leão e desaparecer atrás de lençóis (“fronteira opaca e transparente entre a vida e a morte”, diz Reis) e uma mulher entre lençóis, ergue um cesto. Reis explica o significado dessas badaladas “Na despedida impossível Jaime/Mulher, as pancadas de 2 até 8, são badaladas de sino de aldeia, anunciando Trindades, dobrar a finados... Ao 9.º som, a badalada é de novo uma pancada de relógio, são 9h e estamos numa barbearia”.

O rosto do homem a ser barbeado faz *raccord* com os rostos dos desenhos de Jaime, tal como a linha, o friso dos homens que esperam, enquanto outro lhes passa a espuma, se relacionam com os homens do friso dos desenhos. Ao mesmo tempo, ouve-se uma voz que diz que Jaime desenhava depressa e que dizia que havia fotografias de nitidez e aquelas eram obscuras, segundo a sua vontade. Do friso da barbearia, passa-se para um novo friso de homens que carregam panelas, como se de um ballet se tratasse. A seguir um rápido, longo e magnífico travelling sobre um campo de margaridas. Depois, novamente, o chão da arena da enfermaria.

Filmam-se, primeiro em silêncio, desenhos de Jaime, homens e animais, cabras, burros, oscilando o silêncio com momentos em que se ouve Telemann. Voltam a ouvir-se alguns acordes de Stockhausen e filmam-se alguns desenhos numa parede. A música interrompe e a câmara desloca-se até enquadrar uma janela, com uma grade em cruz, ouve-se Stockhausen e o filme termina como começou com uma fotografia de Jaime, agora já marcado pelo tempo (anexo II, fotografia 2).

José Manuel Costa sublinha como no filme existe “uma sucessão de esferas de progressiva interioridade, que, ao mesmo tempo, são de progressiva libertação”. “É este duplo movimento (para a frente e para dentro, para trás e para fora) que serve a António Reis para, em última análise, fazer explodir o mundo interior de Jaime (“ninguém, só eu”) e a sua comunhão secreta com a vastidão dos espaços naturais”.

“A arte, graças a Reis” – como escreve Manuel Hermínio Monteiro –, “torna-se ferozmente absorvente de todo o filme, exercendo subtilmente a mesma volúpia com que Saturno devora o próprio filho. Aqui se revela o saber ver e mostrar o génio poético

de António Reis que parece pretender percorrer um a um os fios de cada desenho. E sempre com a mesma elegante contenção que percorre todo o filme. Nem uma só vez se permite concessões fáceis às imagens que parecem surgir-lhe espontaneamente. Mas a natural intromissão de imagens é aparente e antes fruto de uma curtida simplicidade sim, mas também meticoloso estudo e sobriedade do seu ofício.”

Jaime, ainda que assinado apenas por Reis, é o primeiro opus do território que Reis vai construir com Margarida Cordeiro e nele já se inscrevem muitas marcas do que será o seu trabalho cinematográfico. Este trabalho meticoloso, a interioridade de onde parte o seu olhar cinematográfico, o rigor que preside às imagens e o trabalho cuidadoso de imagem e som.

Jaime estreou a 2 de Maio de 1972 no Cinema Império, em complemento do filme *O Couraçado Potemkine* (anexo IV). Foi distribuído pelo Animatógrafo de António da Cunha Telles, que também fazia parte do CPC e tal como Henrique Espírito Santo relembra em entrevista (anexo III.5) existia esse espírito de entreatajuda entre os membros do Centro. Foi premiado no Festival de Toulon, e seleccionado para os festivais de Edimburgo, Pesaro, e La Rochelle, entre outros.

Trás-os-Montes

Trás-os-Montes é o primeiro filme assinado por António Reis e Margarida Cordeiro e permanecerá sempre como um dos mais belos filmes portugueses. Em *Trás-os-Montes*, Reis e Cordeiro, que já tinham em *Jaime* mostrado a sua singularidade, provam aqui como o território em que constroem os seus filmes é absolutamente único. Neste filme, o passado milenar inscreve-se no quotidiano, os tempos coexistem, as lendas e os rituais pagãos são postos em igualdade com as cenas mais triviais do quotidiano. *Trás-os-Montes* não é um documentário sobre a região, da mesma forma que *Jaime* não era um documentário sobre um homem louco.

Como Reis explica em entrevista a Serge Daney e Jean-Pierre Oudart, Margarida nasceu na parte mais violenta do Nordeste, ainda se lembra do gosto do vinho, das lendas e dos pesadelos da infância e tudo isso se transformou em matéria para o filme. Acrescenta ainda que a leitura seria mais vasta: “si nous lisons un paysage seulement du point de vue ‘beauté’, c’est très peu. Mais si on peut lire à la fois la beauté du paysage, l’aspect économique du paysage, l’aspect géographique politique du paysage, tout ça

c'est la réalité du paysage. (...) Alors au sujet du Nordeste, nous avons dialectisé tout ce que nous savions". (Daney, Oudart, 1977:38). *Trás-os-Montes* é assim um território que se constrói por camadas e Reis reforça a ideia, que já referimos, que não podemos separar do quotidiano as civilizações que o precederam, da mesma forma que não podemos falar em documentário e ficção, é uma distinção que já não faz sentido.

Fruto do Museu da Imagem e do Som, quando António Reis apresenta o projecto sobre a região em que há nove meses de Inverno e três de Inferno, refere já que nele quer integrar os jogos dos velhos e das crianças, que dialectizam na ponte da vida. (anexo VI).

No entanto, *Trás-os-Montes* provocou um equívoco, ao ser visto inicialmente (e foi um olhar que se prolongou de certa forma até hoje) como um filme etnográfico. Isto não quer dizer que não incorpore também elementos da etnografia, mas ela cruza-se com uma série de outros aspectos do território. Como afirma João Bénard da Costa, "*Trás-os-Montes*, que não é um documentário sobre a província desse nome, mas uma espécie de auto-sagrado, é um filme que se pode aproximar do realismo mágico, servindo o ténue fio narrativo da obra para realçar o lado mágico de personagens e paisagens, buscando raízes no nosso imaginário colectivo. Primitivismo e modernidade fundem-se no cinema antropológico de António Reis e de sua mulher, Margarida Cordeiro, recorrendo ao onirismo, ou a vestígios primevos (a sequência no Domus de Bragança, em que os actores dizem um texto de Kafka, vertido para mirandês) e manifestando total crença na força ressurgidora das artes". O equívoco agravou-se em algumas apresentações que foram feitas na região de Trás-os-Montes, e Bénard da Costa relembra como houve pessoas que se insurgiram e foram enviados abaixo-assinados dirigidos à Gulbenkian pedindo a excomunhão do "insulto feito às gentes transmontanas" (Costa, 2007:39-41)¹⁶. O Mensageiro de Bragança, assim como outros jornais, classificaram o filme como sinistro, uma farsa, afronta, faccioso, alienante.

Apesar do equívoco criado, tal como tinha acontecido com *Jaime*, a crítica e vários cineastas e autores uniram-se e defenderam ferozmente o filme. Urbano Tavares

¹⁶ Bénard da Costa conta que apesar desses abaixo-assinados, quando o filme foi apresentado na Gulbenkian, tanto Azeredo Perdigão, que, em 1975, deixara de ter o Pelouro das Belas Artes que desde 1960 fora dele, como Pedro Tamen, que nesse ano lhe sucedeu e o deteve até à sua aposentação em 2000, gostaram muito do filme. E acrescenta: "No final, o Dr. Perdigão ainda disse a António Reis: "Talvez, você não devesse era ter chamado ao filme *Trás-os-Montes*. Porque é que não lhe deu outro título?". Reis olhou-o frontalmente, com aquele olhar que às vezes erra terrível e outras dulcíssimo, e respondeu-lhe com uma pergunta: "E porque é que o Senhor Dr. deu o nome de Calouste Gulbenkian à Fundação?". "Boa resposta, Reis, boa resposta", comentou o Presidente que não mais deixou de o apoiar".

Rodrigues escreve, em 1976, n'O Diário, que “dentro de poucos anos, este filme, deslumbrado e deslumbrador, de um extraordinário poeta da palavra e da imagem será reconhecido e revisto como obra-prima. Não hesito em afirmá-lo *Trás-os-Montes* é uma descoberta permanente” (Rodrigues *in* PT; 1997:175).

João Bénard da Costa sublinha como neste filme deixa de ser possível separar a imagem do imaginário e como isso é feito através de uma rigorosa utilização da linguagem cinematográfica. “Falei das pedras do caminho. Lembram-se do conto em que as crianças as deixavam cair no chão para não se perderem? (...) O essencial da busca de António Reis e Margarida Cordeiro está por essas bandas e tem que ver com esses medos. Ir buscar ao tempo, ao “era uma vez”, o que, contado, recupera na imaginação o que nela sempre há de memória. Neste filme, deixa de ser possível dividir uma de outra, como deixa de ser possível separar a imagem do imaginário, pela dupla abertura e pela dupla evasão que cada plano introduz ao que está antes (por vezes muito antes) e depois (por vezes, muito depois) dele. A imagem entra no imaginário. Fugindo ao pitoresco, ao folclórico, à redução etnológica, o que *Trás-os-Montes* nos propõe é o encontro com o real imaginário de uma cultura em que esses dois termos nunca são antitéticos. É o convite a uma viagem que vai até ao fundo dessa fusão, utilizando uma linguagem – como é a cinematográfica – cujo mais fundo sentido nunca foi outro senão o de a dizer. E utilizando-a com o mais obstinado rigor.” (Costa, 1976:pp22). Luís de Pina refere-se ao filme enquanto “fragmentos de uma realidade imaginada mas ancorada na realidade factual, por outras palavras no “interior” da realidade”. (Pina, 1977: 9-10).

Dois grandes cineastas, Jean Rouch e Joris Ivens, louvaram também de forma extraordinária a primeira longa-metragem de Reis e Cordeiro. Rouch escreve “Ce film est pour moi la révélation d'un nouveau langage cinématographique. Jamais à ma connaissance un réalisateur avait entrepris avec une telle obstination l'expression cinématographique d'une région: je veux dire cette communion difficile entre les hommes, les paysages, les saisons. Seul un poète déraisonnable pouvait mettre en circulation un objet aussi inquiétant”¹⁷. Enquanto Ivens confessava que viu duas vezes este filme maravilhoso e que o filme continua a persegui-lo. “Dans une partie de leur film ils laissent exister simultanément le passé et le futur de leur peuple par des scènes de rêve immédiat dans la forêt, sur les rochers: légendes celtes du monde du Portugal. Le dosage du son dans le film est d'une grande rigueur et souvent leur son s'implante dans

¹⁷ Os dois textos são reproduzido na Folha de sala do Cinema Action Republique aquando da estreia em França.

le grand silence des paysages, des rochers, des arbres, qui sont tous liés par une force secrète poétique”.

Carlos Melo Ferreira realça a forma como o tratamento do tempo sofre uma meticulosa interpretação poética. “Cada plano, cada movimento de câmara, tem que ter aquela duração precisa, e não outra, para que o filme em nós persista, com as suas imagens obsidiantes” (Ferreira; 1992: 11-12). Luís Miguel Oliveira analisa também o tempo e como ele se constrói de forma dialéctica. “Bastavam aqueles planos do pastor, miúdo sem tempo e sem idade, a reproduzir gestos quotidianos que acreditamos repetirem-se há séculos, ou milénios, para que essa sensação pareça muito clara. É claro que há um “tempo” em *Trás-os-Montes*, mas, de algum modo “dialecticamente” (para utilizar a terminologia de Reis na entrevista), dir-se-ia que esse tempo não passa, antes se *acumula*: como se Trás-os-Montes, visto pela câmara de Reis e Cordeiro, fosse um património onde nada substitui nada e tudo é cravado, integrado, na terra e na paisagem (incluindo os habitantes)” (Oliveira, 2005).

Trás-os-Montes abre com uma panorâmica sobre a montanha, enquanto se ouve um grito de chamamento, entrecortado com assobios, e mais tarde pelo som de badalos. Depois da panorâmica inicial, a câmara aproxima-se de inscrições marcadas na rocha, de um passado que parece tão longínquo como o chamamento que estamos a ouvir, detém-se sobre um conjunto de figuras antropomórficas inscritas a vermelho numa reentrância da rocha, que remontam ao II e III milénio a.C.¹⁸.

A câmara enquadra depois o rosto de um rapaz, esse rapaz que Luís Miguel Oliveira cita parágrafos atrás neste texto, um pastor que sorri, até que o volta a filmar, em vários planos a chamar e rodear o seu rebanho.

Na aldeia, um rapaz entra numa casa, enquanto se ouve alguém contar a história da Branca-Flor. O rapaz é primeiro enquadrado de costas, na soleira da porta, depois enquadrado de frente, até que avança até à divisão em que uma mulher de negro continua a contar a duas crianças a história da Branca-Flor e do príncipe. Nos planos seguintes, as crianças seguem a história, enquanto a mulher acende uma lamparina e acende o lume no meio da divisão, ao mesmo tempo que vai prosseguindo com o conto. A mulher senta-se ao lume, de costas, enquanto as crianças estão sentadas lado-a-lado. A câmara enquadra então num grande plano as mãos de uma delas que come uma romã

¹⁸ O núcleo destas representações pode encontrar-se em Penas Róias.

e depois sobe para enquadrar a rapariga a levar os gomos da romã à boca. No plano seguinte, enquadra-se a mulher, mão a apoiar o rosto, chamas a crepitar à sua frente.

Nestas duas sequências, é imediatamente marcado o território em que nos situamos, em *Trás-os-Montes* o quotidiano conterà sempre as marcas do passado que o antecedeu, o tempo não é apenas o tempo presente, carrega com ele todo o passado milenar, todas as histórias, todas as tradições.

Os planos seguintes são planos de quotidiano: fogo a crepitar, um bebé que chora, mulheres e homens, uma mulher que fia, crianças que brincam com um simples jogo jogado com os dedos e fios que se entrecruzam, como os fios das histórias que se seguirão.

No plano seguinte, um comboio atravessa a noite e chega a uma estação. Uma mulher e uma criança esperam um homem que chega.

Segue-se novamente o universo da infância, nos planos seguintes, que na primeira parte do filme será dominante. Uma rapariga com um laço nos cabelos escreve, enquanto um rapaz chega e lhe pergunta o que está a fazer. Traz uma bola nas mãos e enquanto a bate no chão vai dizendo uma cantilena infantil. Quando chegam outros dois rapazes, Luís anuncia que o pai chegou no dia anterior do Porto, que tinha ido, com a mãe, buscá-lo à estação. Foi ele que lhe trouxe a bola. Os rapazes decidem ir brincar lá para a fora, mas não deixam a rapariga ir com eles.

No exterior, e nos planos que se seguem, vemos um baile de aldeia, a câmara começa por filmar o baile e, depois, os rapazes que se vão aproximando da festa. As cores garridas com que as crianças estão vestidas contrastam com o escuro do vestir dos adultos e o cinzento das pedras das casas. Luís diz a Armando que uma das raparigas parece a sua irmã, mas Armando responde-lhe que não, que ela vive para os lados de Miranda e não a vêem desde que se casou.

No plano sequência seguinte, a câmara filma uma rapariga montada num burro com uma albarda, bem carregada, que atravessa um riacho na nossa direcção. A seguir, vemo-la a puxar o burrinho pelas ruas da aldeia, até que o prende. A rapariga chega a casa e dá um copo de vinho a um homem à entrada, enquanto Armando está sentado num degrau. No plano seguinte, voltamos a vê-lo com os amigos, que o chamam, trazendo-o de novo à realidade. A câmara corre então com os rapazes, que perseguem gansos, até que decidem ir até à ribeira. Relembra que no ano anterior, quando foi o

casamento da irmã de Armando, também lá foram. Desatam a correr pelos campos verdejantes. Nos planos seguintes, quando os vemos chegar à ribeira, é Inverno, as margens estão brancas, a ribeira vai cheia e está gelada em alguns pontos. Divertem-se a atirar pedaços de gelo contra a água gelada e a chupar os cristais das ervas. Luís encontra uma pedra e pergunta a outro rapaz se sabe que pedra é aquela, acabando por lhe dizer que é a pedra do raio, que fura o chão quando há trovoada. Reis e Cordeiro recriam o tempo, transportam-nos entre presente e passado, não se submetendo à linearidade da acção.

No meio do rio congelado, há um peixe que ficou preso nas águas. Luís toca-lhe. E no plano seguinte, vemos a força da água do açude.

Quando Luís chega à casa, diz à mãe que o açude era um tear da tarde, mas a mãe interrompe-o para lhe dizer que pode ir à Casa Grande. O rapaz despede-se da mãe e nos planos seguintes, vemos os dois, Luís e Armando, aventurarem-se pela Casa Grande. São momentos de descoberta, um pequeno fontanário e uma inscrição na parede: 1879. Espreitam pelas janelas, olham para retratos emoldurados nas paredes, espreitam estantes e livros, enquanto a câmara os segue. É toda a magia da infância, sobre a qual Margarida Cordeiro nos fala em entrevista. O momento auge da descoberta acontece quando encontram uma grafonola, que põem a tocar e ouve-se uma canção enquanto Luís e Armando riem e ficam maravilhados com o seu achado.

No plano seguinte, a mãe de Luís fala com a mãe de Armando, que lhe diz que o marido está longe, com muito trabalho e sacrifício. No quotidiano mágico das crianças vai-se instalando ao pouco o peso das ausências, das partidas, das despedidas, da emigração. Luís irrompe a correr pelo plano dentro, entusiasmado com a descoberta e conta à mãe o que encontraram. As duas mulheres despedem-se e Luís continua caminho com a mãe. A mãe começa a tentar identificar as coisas que Luís lhe terá enumerado e pela descrição conclui que deve ser o pai.

Nos planos seguintes, já em casa, Luís mostra um retrato à mãe, de seguida, lava-se na pia de um lavatório de ferro e pergunta como era o avô. A mãe diz-lhe que o avô era muito amigo dele. Luís não se lembra, era muito pequeno quando ele morreu. Ouve-se a mãe dizer como era Inverno, e já não estamos dentro de casa, vemo-la com Luís, atravessar os caminhos cheios de neve de que fala, até chegar ao cemitério. A neve cobre tudo, eles vestem de preto. As flores que a mãe leva nos braços são brancas e a única coisa que mancha a paisagem é uma flor vermelha junto a uma cruz.

Regressamos ao quarto, e Luís, já em camisa de dormir, deita-se na cama e continua a fazer perguntas sobre o avô. A mãe conta-lhe que ele foi para a Argentina e Luís pergunta-lhe como é que ela conheceu o avô. Ilda diz-lhe que tinha dez anos, enquanto a câmara enquadra o rosto de Luís em grande plano. No plano seguinte, a câmara numa belíssima panorâmica vertical filma um olmo, até que se detêm, enquanto uma rapariga passeia por ali, num vestido branco. Ouve-se a voz de Ilda a contar que vivia com a mãe e a avó, eram pobres. Um dia, à tarde, enquanto brincava, à espera da mãe que ripava folhas e se vê no plano mais atrás, ouve-se chamar “Ilda, Ilda”. A rapariga corre, enquanto se continua a ouvir contar que a estavam a chamar para ir mudar de roupa para conhecer o pai, que nunca tinha visto. Voltamos a ver Luís, com as mãos da mãe a aconchegar-lhe a roupa e a dizer-lhe “agora não, agora vais dormir”. No plano seguinte, vincado pelo silêncio, vemos um homem com um cavalo e uma rapariga. Os dois conversam, mas só se ouve silêncio, não se sabe o que dizem um ao outro. A câmara enquadra o rosto da rapariga, laço vermelho nos cabelos, em raccord cromático com a flor vermelha que estava no cemitério, primeiro olha o chão e depois levanta o olhar. Contra-campo para o pai, que lhe fala, mas continuamos sem o ouvir. Voltamos a ver o rosto da rapariga e, no plano seguinte, vemos os dois despedirem-se. O pai monta o cavalo e afasta-se num longo caminho. Já não se vê a rapariga no enquadramento, mas vê-se a sua sombra estendida em direcção ao pai, enquanto o homem se afasta a cavalo, num caminho que parece não ter fim. Ilda dá uns passos em frente e voltamos a vê-la e à sua sombra mais perto do pai que continua a afastar-se e o silêncio a tornar a despedida mais dolorosa, a prolongá-la até que o pai é apenas um ínfimo ponto no horizonte e Ilda fica apenas com a sua sombra, acenando. A história da despedida é verdadeira, Margarida Cordeiro conta-nos que lhe foi contada e transposta depois. “Nem sabemos se existiu algum som. (...) Portanto, quando me contaram, não sei se havia palavras, se não havia palavras, fez-se, com a maior naturalidade possível. Um bocadinho comprido, porque foi comprido. A miúda despediu-se do pai durante muito tempo. Há quem se mexa um bocadinho na cadeira e tal, mas não é puxar pela cena, é que foi verdade...” (anexo III.1). É a duração necessária num plano em que tudo foi pensado, a hora a que tinham que filmar para que as sombras se prolongassem daquela forma, para que a sombra da rapariga fosse em direcção ao pai. Voltamos a ver o rosto de Luís e ouve-se “Era uma vez”. Quando voltamos ao seu quarto, já é manhã, Luís acorda, despe a camisa de dormir e veste umas roupas medievais, um chapéu com uma aba vermelha. Nos planos seguintes, vemos Luís com Armando, vestido da mesma forma, apanham

feixes de lenha, andam pelo campo, enquanto o vento fustiga a paisagem. Vêem um homem ao longe sarchar um campo, Armando aponta e vemos uns rochedos. O vento torna-se mais forte, os rapazes deixam os feixes de lenha e ouve-se o som metálico de um ferreiro. Os rapazes atravessam uma ponte, Armando sobe e equilibra-se em cima do muro. Continuam a correr pelos campos, espreitam uma carroça fechada, enquanto se ouve música medieval. Comem maçãs, brincam às escondidas, servem-se de uma grande árvore como esconderijo. A câmara segue as suas brincadeiras, pelo campo. Os dois correm e rebolam pelo chão. O tempo para brincar na infância não tem fim, é infinito. Quando a música pára, os rapazes encontram uma donzela e a sua aia. Elas perguntam se eles querem ficar ali com elas na gruta, mas eles querem ir para casa. Elas pedem-lhes para não regressarem, pois na aldeia ninguém os reconhecerá. A partir daí, os planos seguintes são os planos do regresso, atravessam a ponte em sentido contrário e vêem Montesinho, mas a aldeia ao longe não parece a mesma, não se vêem as suas casas. Quando chegam à aldeia, é noite, e perguntam a uns velhos como se chama a aldeia. Os velhos confirmam que é Montesinho, mas quando os rapazes perguntam pelas suas casas, a casa do Armando Manuel e do Luís Ferreira, os velhos respondem-lhes que eles morreram há muitos anos, que são os seus antepassados na sétima geração. Os rapazes, surpreendidos, dizem que são o Luís e o Armando, mas os velhos pensam que eles estão a brincar e eles ficam a perguntar-se se o seu passeio em vez de umas horas não terá durado muitos anos, centenas de anos.

Não nos podemos esquecer que antes de Luís acordar, ouvimos Ilda dizer “Era uma vez”, que estamos no reino das histórias, no reino mágico da infância. É isso que Margarida Cordeiro nos confirma: “Quem teve uma infância tem magia, não acha? Isso é um conto chinês. O conto dos antepassados dos miúdos é um conto chinês. Assim como aquela aldeia, em que o pó da aldeia são os habitantes antigos da aldeia também é um fragmento chinês”.

No plano seguinte, uma donzela lê um poema. E no seguinte, um homem lê no Domus de Bragança, a carta em que Dom Diniz dá a Branca Lourenço a sua vila de Mirandela, carta feita em Lisboa, no ano de 1339.

No plano seguinte, um rebanho atravessa um pasto. E depois vários planos em que vemos uma mulher correr, com uma criança. Um miúdo brinca com um pião e ouvimos de novo Luís. Armando, Luís e outro rapaz vasculham papéis, mapas e álbuns velhos. A mãe chama o filho para escreverem ao pai. A criança escreve enquanto a mãe

ditas, enquanto Luís continua a brincar lá fora. A mãe diz que estão bem, mas tem muitas saudades e que anda a trabalhar e a tratar das crias. O dinheiro que manda é pouco, mas ela vai-se remediando como pode. Voltam novamente as ausências, na aldeia ficaram as mulheres e as crianças, os homens estão ausentes, emigrados, longe. Enquanto a primeira parte do filme foi totalmente marcada pela pureza e inocência da infância, na segunda parte do filme dominará o peso da ausência, da distância, da emigração. Ouve-se um conto celta (um excerto da história de *Peredur son of Efrawg*): “Numa margem, havia um rebanho de ovelhas brancas; na outra margem havia um rebanho de ovelhas pretas. Cada vez que balia uma ovelha branca, uma ovelha preta atravessava a água e ficava branca...”. O rapaz continua a escrever a carta para o pai.

Nos planos seguintes, as crianças brincam, os adultos falam sobre os problemas dos homens que trabalham nas minas. E ouve-se um texto sobre a violência do trabalho das minas e a promiscuidade das pessoas que lá trabalham, enquanto as crianças continuam a brincar. Armando entra num barracão. Há uma panorâmica de um conjunto de casas e voltamos a ver Armando no barracão, junto a um enorme fole. Um homem chama por ele. E continua a ouvir-se o texto sobre as minas, sobre os traumas que esse trabalho deixou e hoje a terra é uma terra de ausentes. Armando olha para o barracão destruído e abandona o local com o velho. Atravessa uma ponte instável, sob o rio que corre veloz em baixo, equilibra-se nas tábuas do caminho. No plano seguinte, vemos uma panorâmica sobre a paisagem, enquanto ouvimos em mirandês um texto de Kafka (*A Grande Muralha da China*), quão longe estão da capital. O texto está justo para estas gentes, são palavras que não são da literatura, pertencem à sua realidade. Um grande plano sobre um camponês, com um capote, traje típico mirandês. O plano de um campo lavrado e, novamente, o plano do camponês. Voltamos a ver o Domus de Bragança, um plano de uma criança, uma panorâmica sobre o campo, e novamente o rosto do camponês que nos olha de frente. Vários rostos, alternam com o rosto deste camponês.

Nos planos seguintes, voltamos a ver as crianças a brincar, uma mulher fia, enquanto outras estão à sua volta. Solta-se um boi, todos correm e uma criança magoa-se. Uma velhota começa a cantar-lhe a canção do *Galandum*, o que nos remete para o plano seguinte em que vemos os pauliteiros dançar no meio do campo, com as montanhas ao fundo. Ao *Galandum* sobrepõe-se a música dos pauliteiros. Enquanto ainda se ouvem os pauliteiros, voltamos a ver o velho camponês, primeiro de frente e depois de costas, seguindo depois a câmara em panorâmica sobre as montanhas. Segue-

se um plano fixo, em que um homem a cavalo anda na nossa direcção. Há um breve plano fixo do rosto do velho camponês, e depois um plano em que o vemos andar, enrolado no seu capote na estrada onde andara o cavalo. Segue-se uma incrível panorâmica de 360° no Domus de Bragança, enquanto ouvimos um texto dizer que o povo ignora tudo das leis. Entre as pessoas no Domus, há homens com capacetes de mineiros. A um plano de exterior, segue-se um grande plano sobre o camponês e, depois, um plano de uma mulher com uma dobadoira. No plano seguinte, um homem atravessa os campos a cavalo e, depois, vemos duas mulheres trabalhar num tear, ouvindo-se o barulho ritmado do trabalho, à medida que se tecem os fios. A câmara filma pormenores deste movimento. Uma das mulheres vai embora. Nos planos seguintes, vemos a mulher ir ver se a menina da Mariana está melhor. A criança passou mal a noite e a velhota oferece-se para ir ver se o médico pode vir vê-la.

Depois destas cenas, segue-se uma das mais solenes cenas de *Trás-os-Montes*, uma mulher apanha neve, a paisagem nevada a fazer raccord com a cena do cemitério. Em casa, a família sentada à mesa, e a mulher serve-lhes a neve e eles comem. Imagem para a fome que se vivia nestas regiões, mas a solenidade da cena devolve a dignidade às pessoas. Reis e Cordeiro sempre filmaram as pessoas com dignidade.

A velhota volta a casa de Mariana, dizendo que o médico já chegou. E Mariana visita um ferreiro, que lhe diz que anda melhor, mas que já está velho. Volta a marcar-se que esta é uma terra de crianças, mulheres e velhos, os homens partiram para o estrangeiro.

Nos planos seguintes, vemos uma olaria e um homem chega de mota e pergunta a uma rapariga por notícias. Ela diz-lhe que a mãe não está, mas que o pai escreveu da Alemanha. Segue-se uma sequência no rio, vemos a água do rio primeiro e, depois, vários planos do pai que ensina o filho a pescar. O rapaz diz Alemanha, e o pai responde Espanha, enquanto se vêem as encostas do rio, novas marcas da distância, da ausência, enquanto o filme fica mais sombrio. A água segue o seu curso, com a câmara a avançar rio abaixo. Nos planos seguintes, duas mulheres com um rebanho, várias mulheres num moinho, recolhendo sacas de farinha, e Mariana passa com um burro e perguntam-lhe pela filha, que se vai embora. Ouvem-se os pauliteiros e vêem-se de novo a dançar, desta vez no interior e sem estarem trajados. Um grupo de pessoas avança na noite com candeias. Ouve-se o Stabat Mater de Pergolesi, enquanto se sucedem planos de uma mulher num burro percorrendo um campo. A música pára e voltamos a ver crianças que

brincam, uma criança lê titubeante uma carta do pai, que diz que espera que todos estejam com saúde. São as crianças que escrevem as cartas e as crianças que lêem as cartas quando chegam. Uma mulher espreita no quarto, várias crianças a dormir na mesma cama. Vemo-la depois sentada. Enquanto se ouve dizer que não fica ninguém. Todos partem. Ontem, foi-se embora a filha da Mariana. Há um novo plano da estação, desta vez o comboio chega e parte na direcção contrária. Desta vez, as pessoas não chegam, partem. O comboio parte, rasgando o silêncio da noite, rasgando a noite com as suas nuvens de fumo, com o seu silvo, tão estridente, como o chamamento inicial do pastor. E enquanto o comboio atravessa a paisagem, vemos um pastor com as suas cabras, como o pastor do início. A noite já só é cortada pelo fumo do comboio e pelos seus silvos. Vemos de novo o pastor, com o seu rebanho de cabras, e o vento forte que fustiga tudo à sua passagem.

Trás-os-Montes estreou a 11 de Junho de 1976 no Cinema Satélite. Venceu o Prémio Especial do Júri e o Prémio da Crítica no Festival de Toulon e o Grande Prémio no Festival de Mannheim. Foi ainda apresentado nos festivais de Belford, Pesaro, Roterdão, Anvers, Londres, Belgrado, na mostra de São Paulo, na Bienal de Veneza e na Semana dos “Cahiers du Cinema”. Estreou a 22 de Março em Paris, no cinema Action Republique.

Ana

Ana é a história da avó de Margarida Cordeiro e é interpretada pela mãe da cineasta. É uma história que viveu, lhe foi contada e que foi sendo efabulada, mas como nos contou em entrevista, o essencial manteve-se. A perda de sangue, a morte lenta. É um filme, à semelhança de *Trás-os-Montes*, profundamente construído a partir do interior, da sua história pessoal, de onde se liberta uma enorme poesia e uma magnífica construção de um universo feito a partir de momentos do quotidiano, da vivência das crianças que rodeiam Ana, daquelas que a verão partir e serão a sua continuação. Eduardo Prado Coelho sublinha a poesia que emana de *Ana* e como o filme se constrói a partir dessa dialéctica interior. “*Ana* é a poesia – a imagem pesada, maciça, telúrica, da poesia. Mas a poesia é Ana. Esta reversibilidade é que constitui o ponto fundamental. Não há cifra a encontrar. Não há mistério a dissipar. Há apenas a evidência de que tudo está em tudo, de que a poesia está em Ana, de que Ana está na poesia, de que Bach está num pinheiro, de que o mercúrio ou a luz estão em Rilke (...) Isto poderá contribuir para

compreender o modo de filmar de António Reis e Margarida Martins Cordeiro. Eles partem da convicção de que todos os planos de *Ana* devem repetir a secreta harmonia que constitui o transparente tecido da vida. Daí que os realizadores procurem sempre dar forma a uma dialéctica interior que é feita de jogos de compensações entre as várias formas presentes nas imagens, entre as várias cores, entre os vários sons, entre os vários movimentos, entre as várias zonas de fechamento e os vários lugares de abertura em que cada imagem se articula com as outras imagens. O filme no seu todo é fundamentalmente a expansão desta dialéctica interior” (Coelho; 1983: 147-150).

Mais uma vez, encontramos aqui uma profunda comunhão entre todos os elementos, pessoas, animais, terra partilham a mesma importância, têm o mesmo lugar no mundo, como também refere Luís Miguel Oliveira. “Uma sensação de plena harmonia que se desprende da minúcia com que a câmara de Reis e Cordeiro enquadra as relações dos homens com a natureza ou os rituais familiares, por exemplo – como se tudo fosse da mesma ordem, como se essa ordem fosse algo de uno e verdadeiramente indivisível” (Oliveira; 2007).

Tanto Serge Daney como João Bénard da Costa colocam *Ana* como um dos filmes que marcou os anos 82/83. Para Serge Daney, o ano de 1983 fica marcado pela surpresa fulgurante de *Ana* e escreve, como já poderíamos dizer de *Trás-os-Montes* que tentar distinguir entre *Ana*-ficção ou *Ana*-documentário, é uma distinção grosseira. Daney classifica o filme como um filme de poetas, mas também geólogos, antropólogos, sociólogos ou qualquer outros “logos” que quisermos, relembrando que é um filme que nos recorda que o cinema é uma arte do singular e do universal. “L’année 82 fut celle du Sayat Nova de Paradjanov, 1983 pourrait bien être, du côté des surprises fulgurantes, une année *Ana*. Inclassable, le second long-métrage d’António Reis et Margarida Cordeiro. Magnifique, ce voyage dans le monde calmement troué de nos perceptions, entre la précision du rêve et l’imprécision du réveil, tout au vertige du présent. (...) Où sommes-nous donc dans *Ana*? Au Portugal (...). Là et nulle part ailleurs. Là et partout ailleurs. Car la force d’*Ana*, ce qui décourage à l’avance toutes les classifications paresseuses, c’est justement cela. Cela fait longtemps qu’un film ne nous a pas rappelé avec une telle évidence que le cinéma est à la fois un art du singulier et de l’universel, que les images flottent d’autant mieux qu’elles ont jeté leur ancre quelque part” (Daney, 1983).

Já Bénard da Costa escreve: “Confesso que estou bastante longe de partilhar do sentimento algo generalizado entre a crítica portuguesa de que estamos a viver, em 1982, um ano áureo da história do cinema. (...) Peso, pois bem as palavras, quando digo o que vou dizer: não julgo que haja em toda a história do cinema português um ano a pôr a par do de 81/82 em que, entre um Outono e outro, se estrearam quatro filmes dos maiores filmes de sempre: *Francisca*, de Manoel de Oliveira, *Silvestre*, de João César Monteiro, *A Ilha dos Amores*, de Paulo Rocha, e *Ana*, de António Reis e Margarida Cordeiro (os dois últimos ainda insolitamente inéditos comercialmente entre nós)” (Costa, 1983: 9).

Para além de Daney, outros críticos e cineastas aplaudiram *Ana*. Serge Toubiana sublinha a forma como Ana morre, enquanto tudo à sua volta floresce e cresce e a forma como cada gesto é estudado. “Ana est une vieille dame que nous voyons vivre, au côté de sa fille que l'on voit naître et grandir. Ana est malade, perd son sang par la bouche. Elle meurt. Le film s'écoule lentement sur une période où tout le monde grandit, la fillette s'approchant de la vie, l'autre de la mort. Chaque plan est un rituel, chaque geste est étudié, dessine une coréographie lente et funèbre, chaque image est une mise en baume, un tombeau pour l'oeil du spectateur” (Toubiana; 1982:21).

Também o cineasta Joris Ivens destaca, aquando da estreia em França, que *Ana* é o filme de dois grandes poetas, sublinhando a recriação do tempo que é operada no filme. “Reis e Cordeiro têm a coragem de recuar no tempo e no espaço, dizendo-nos: são as mesmas, são as mesmas gentes; os mesmos movimentos da humanidade que, finalmente, têm lugar nesta casa, é o próprio ciclo da vida: as montanhas, a água, o rio, e a relação do homem com a natureza, com o animal. Pode dizer-se que António Reis e Margarida Cordeiro recriam o tempo. Por dentro, sempre pontuado pelos actos da vida quotidiana, o ritmo naturalmente lento dos olhares, dos gestos” (Ivens; 1983).

Ana inicia-se com um longo plano sequência que começa por enquadrar o céu e depois desce até às montanhas, suas encostas e a uma ponte. Em off, ouve-se “Naqueles dias/a neve e o vento/ eram mais puros/ e as estrelas mais próximas de nós/ sob o teu olhar de mãe/ a natureza/ continuamente se ia recolhendo/ ao invisível”. Ao longe, vê-se um homem a cavalo que atravessa a ponte para um lado e a volta a atravessar em sentido contrário. Ouve-se o som do vento e da água do rio que passa pela ponte. E o homem a cavalo volta a trilhar o caminho que sobe a encosta. No plano seguinte, um homem, Octávio, olha à janela. E, o seguinte, mostra duas crianças, uma brincando num

cavalinho¹⁹ e a outra sentada. Ao centro, o fogo que ilumina a escuridão. No plano seguinte, uma mulher verte água a ferver e reúne folhas de couve. Para logo a seguir, Octávio se aproximar das crianças e brincar com elas, com uns coelhos que estão dentro de um cesto. Nos planos que se seguem, entra em cena a avó Ana, mãe Ana, mãe universal, que informa que a mãe e o menino estão a dormir, olha a janela, o escuro e o frio da noite, num plano que rimará com outro no final. Ana, pede ao filho Octávio, que arranje leite para o menino. Todos os planos são marcados pelo som e pela vida quotidiana, o crepitar do fogo, o espaço entre a luz e penumbra. Octávio acende uma lanterna e sai para a noite escura e chuvosa. Vemo-lo dar de comer aos animais, até que é interrompido por um homem que chega a cavalo, que lhe diz que não conseguiu encontrar a rapariga junto à ribeira. Antes de regressarmos ao interior da casa, vemos ainda o burro e a vaca a comer, no palheiro, habitantes que são da mesma casa. Quando voltamos ao interior, a câmara detém-se longamente sobre o rosto da mãe Ana, até que volta a enquadrar Ana a descascar batatas, as crianças e Ilda, que vai levar a rapariga mais pequena a casa. Octávio volta a entrar em casa, dizendo que não encontraram a ama. Nas paredes da casa, grandes escaparates de madeira com pratos e no chão uma abóbora cor-de-laranja a dar cor ao espaço. Ana verte o leite de uma leiteira para um jarro. Um plano da porta, antecede o seu bater, e a porta abre-se com a ama a entrar, encharcada, rodeada no fumo da noite chuvosa. É conduzida para junto do lume e Ana pede a Octávio que vá buscar roupas secas, enquanto despe as roupas molhadas da rapariga. Todos os planos seguintes serão marcados por um extremo cuidado de composição e solenidade. A rapariga é vestida por Ana, senta-se lentamente, é envolta num manto, enquanto Ana pede para irem buscar o menino. Colocam uma almofada vermelha por baixo dos pés da rapariga. O contraste entre o escuro do interior e a camisa clara de Ana, a forma como o rosto da ama está iluminado, a forma como pega no bebé envolto num cobertor azul, planos em que os corpos são dispostos como num quadro. Ana dá de beber à rapariga e sai de cena, a ama sempre ao centro do enquadramento, figura imóvel e solene. João Bénard da Costa descreve o início do filme e como a figura de Ana, ao longo dos passos que até aqui descrevemos vai dominando o espaço. “Essa figura – a da Mãe – vai dominando todo o espaço da casa, tratado como o de uma natividade (gruta, estábulo, pai, os animais do presépio – burro, vaca -, sem que nenhum som ou imagem seja símbolo, mas todos perfazendo o renovado mistério

¹⁹ A rapariga no cavalinho é Ana Cordeiro Reis, filha dos realizadores que entrará também em *Rosa de Areia*, como uma das “estrangeiras”.

da vida nova). Em ‘off’, a morte da mãe e o menino, até à entrada da ama, com que se perfaz o ritual. Há esse discretíssimo nu, o manto (inadjectivável composição de plano), a capa, a almofada encarnada sob os pés. E em plano fixo esse movimento muito lento do corpo que amamenta (e simultaneamente é alimentado). (...) O máximo do hieratismo, o máximo de esquematização, o máximo de poesia” (Costa, 1983: 9).

No plano seguinte, noutra divisão, a jovem mulher prepara algumas roupas, Ana entra, desce os degraus, pega num pente e começa a escovar os cabelos da criança. Fá-lo lentamente e com delicadeza, enquanto a rapariguinha se vê ao espelho. A seguir, vemos a jovem mulher tirar de dentro da cama uma braseira, aí colocada para a aquecer do frio do Inverno, a criança salta para dentro da cama e Ana aconchega-a, numa colcha verde. Até se sentar ao seu lado. Depois, nos planos seguintes, vemo-la dar banho ao bebé numa selha, enrolá-lo e voltar a enrolá-lo num manto que é aquecido junto de um forno a lenha.

O escuro do interior e do Inverno contrasta com o plano seguinte, em que numa panorâmica vemos Ana andar num campo verdejante, acompanhada por uma criança. Ouve-se o chilrear dos pássaros, o vento e o correr da água. Segue-se um dos mais belos planos de Ana e um dos mais belos planos da obra de António Reis e Margarida Cordeiro. Enquanto percorremos o horizonte montanhoso, numa panorâmica, a mãe Ana conta à pequena Ana a história do eclipse. Regressava a casa, numa burrinha chamada Setembro, depois de distribuir o pão pelas aldeias. Ela levava o grão ao moinho e cozia o pão no forno. A panorâmica percorre o horizonte até focar Ana e a criança, rodeadas de folhas²⁰, em vários tons dourados. Continua a ouvir-se a história, mas Ana ainda não se vê falar. Até que Ana diz “Fazia frio. Todo o silêncio caía sobre o mundo”. E continua a sua história, a câmara continua a enquadrar as duas, enquanto Ana conta como o sol voltou a aparecer no céu e explica que era um eclipse. A câmara volta em panorâmica, agora em sentido inverso, a enquadrar a paisagem, enquanto Ana conta como não tinha ficado sossegada, pois conhecia a noite, mas não aquela escuridão súbita no seu peito.

No plano seguinte, uma grande mancha de pimentos vermelhos ao sol (o vermelho marcará todo o filme, como veremos de ora em diante), Ana pára por uns

²⁰ Tal como nos contaram Margarida Cordeiro e José Mazeda, as cenas eram preparadas até ao mais ínfimo detalhe e, para esta cena, foram guardadas dentro de sacos, no escuro, folhas apanhadas na estação que lhes dava aquele padrão rico de castanhos, amarelos e dourados. As folhas foram depois dispostas a volta das duas, já que na estação em que a cena seria filmada, as folhas não teriam aquelas tonalidades. (anexo III.1 e III.6)

segundos a falar com uma mulher e dirige-se a casa. Ouvem-se os barulhos dos pássaros. Ana entra. Cá fora, o barulho dos pássaros é interrompido por um carro que chega e buzina. Ana volta a sair para cumprimentar Octávio e perguntar-lhe se fez boa viagem. Dentro de casa, na escuridão, Octávio mostra como através de um prisma se pode ver a luz do sol de muitas cores. As cores são projectadas num ecrã. Octávio abre a janela e a luz entra na sala. Há um lado lúdico nesta cena, que à semelhança do que acontecia em *Trás-os-Montes*, percorrerá parte do filme. A forma como as crianças e os adultos ocupavam o seu quotidiano, o contar de histórias, a descoberta de coisas simples mas que se tornavam mágicas. São marcas profundas de uma região e de um tempo em que era assim, que se passava o tempo, que se enriquecia o tempo, como nos explica Margarida Cordeiro.

Segue-se um plano de Ana a olhar-se ao espelho, a sua imagem reflectida como um prenúncio de morte. E depois, nos planos seguintes, voltamos a ver o rapaz a brincar com o prisma, Octávio que corta um vidro a diamante, enquanto uma rapariga passeia com uma raposinha nos braços, o rapaz novamente que brinca, fazendo reflectir a luz num prato, enquanto uma criança mais pequena que bebe um copo de leite se junta a ele, enquanto uma cortina esvoaça, deixando entrar dentro de casa os sons do exterior.

Nos planos seguintes, a Mesopotâmia entra pelo Douro dentro. Octávio, sentado a uma mesa, fala sobre os povos, os seus costumes e hábitos, rodeado por dois homens, Alexandre e uma mulher que faz renda num plano mais afastado.

Alexandre pergunta: O que é a Mesopotâmia? E a cena, que parecia tão deslocada de todo o universo de Reis e Cordeiro, ganha sentido, continuamos em Trás-os-Montes, continuamos no mesmo universo em que as crianças brincam e aprendem história e ouvem histórias dos mais velhos. Como Margarida Cordeiro explica, nem era uma questão de ocupar o tempo, era de viver! (ver anexo III.1). É uma terra muito longe daqui, uma terra entre dois rios, uma terra onde se inventaram muitas coisas. E da Mesopotâmia passamos para as jangadas de odres e as pelotas. Octávio continua com a sua lição de história²¹ agora sobre os barcos e as jangadas, enquanto Alexandre segue as

²¹ Sabíamos que Reis e Cordeiro tinham um projecto, que nunca chegaram a fazer, sobre os barcos rabelos com Octávio Lixa Filgueiras. Perguntámos a Margarida Cordeiro se esta cena no *Ana* de alguma forma estava relacionada com o documentário que não chegaram a fazer. Cordeiro diz que não, que é apenas mais uma cena em que as crianças e os adultos descobrem coisas. Mas fala-nos sobre esse projecto nunca realizado: “O Filgueiras era arquitecto e teve uma infecção tuberculosa pulmonar e foi tratar-se a Entre-os-Rios. (...) E, ao chegar lá, começou a apaixonar-se pelos barcos fluviais. Tornou-se no maior especialista em alçamento de barcos. E como os rabelos estavam a desaparecer no Porto, nós resolvemos fazer um documentário sobre os últimos construtores dos barcos rabelos. Não tivemos dinheiro. Não

explicações com atenção. António Reis também sublinha esse lado da descoberta dos mistérios na infância. Em entrevista a Yann Lardeau, explica: “parce que l’enfance, dans une certaine période historique, s’amusait ou s’enchantait avec des choses végétales et extrayait de cela une poétique particulière. Et nous-mêmes nous avons la même fascination pour d’autres objets qui sont tout autant magiques. Nous trouvons étonnant que les enfants s’amusent par exemple en voyant un éclat de lumière dans l’eau. (...) Nous croyons que ces enfants qui découvrent le monde comme un arbre se développe, peuvent avoir le même étonnement avec une substance nouvelle, comme le mercure par exemple, ou un prisme que décompose la lumière du soleil” (Lardeau; 1983:29).

No plano seguinte, vemos a velhinha que estava ao fundo em plano aproximado, continua a fazer renda. Depois, vamos para o exterior, mas ainda ouvimos Octávio a falar sobre a Mesopotâmia adventícia, como as barcas serviam de túmulos para alguns povos, sobre a forma como havia uma grande identificação entre as barcas e as pessoas que as usavam, como a água era considerada um elemento sagrado. Ana vai buscar ovos a outra mulher, segue caminho, vê-se um pastor passar, a rapariga de branco continua a afagar a sua raposinha. Ana vai ter com ela. O pastor passa por elas com as ovelhas, elas afastam-se de costas, pelo caminho de baixo, enquanto ele continua pelo de cima. Ana e a rapariga encontram um vendedor ambulante.

No plano seguinte, estamos dentro de uma igreja, ouve-se o vento e os pássaros no exterior. Octávio fica, na soleira de uma porta, entre o interior e o exterior e no escuro dirige-se para outra saída, subindo umas escadas. Cá fora, homens comem morangos (o vermelho novamente). Depois, um plano fixo, em que atravessa um campo lavrado. No seguinte, um plano sequência acompanha-o por entre o campo, vento e arbustos agitados, uma mulher que passa por ele com uma junta de bois, puxada por uma criança, a gradear o terreno. Octávio segue caminho. Para além do vento, começa também a ouvir-se água a correr. Só a vemos depois, no plano seguinte, nova sequência, agora de Octávio a andar junto às margens do rio, perto da sua paixão pelas

fizemos... (...) Era mesmo para salvar os últimos construtores dos barcos rabelos, porque eles não tinham o saber actual. Por exemplo, eles estavam a cortar o barco e a dar aquela concavidade à tábuia. Se lhes perguntasse com que ângulo estavam a fazer ou porquê, ele dizia: “Não sei”, “é a sentimento”... É a sentimento. É a sentimento! Não diziam intuição, diziam a sentimento, por sentimento. Queríamos filmar o que já se estava a desvanecer, eles já eram herdeiros dos últimos construtores. Chamámos a atenção para essas coisas e não tivemos ajuda” (anexo III.1).

embarcações. O plano seguinte (feito numa só take) mostra-nos uma mulher num barco a remos, com uma cabrinha, a ser arrastada pela corrente das águas.

E depois vemos de novo Octávio, cabeça deitada sobre a mesa, rodeado de livros, de novo no alpendre de casa.

No plano seguinte, Ana e as crianças tomam banho no rio, a luz faz com que o verde das árvores pinte a água de verde também e só o branco e o vermelho das roupas interrompem a imensidão verde. No plano seguinte, já é noite, Ana está dentro de casa, no quarto de Alexandre, aconchega-lhe os lençóis, sente-lhe a febre, senta-se ao seu lado a velar-lhe o sono, levanta-se para lhe limpar o rosto febril. Afasta-se em direcção à cómoda e a câmara segue-a, mas ao pegar num copo, faz partir um objecto de vidro. Algo se partiu, a ordem das coisas foi quebrada, Alexandre está doente. Nos planos seguintes, Ana apanha os vidros, com um lenço branco, e sai do quarto. Ouve-se uma elegia de Rilke, tão bela e tão perfeita para a cena. Quem poderia proteger Alexandre no seu sono? Vemos Alexandre dormir e, nos planos seguintes, entramos nos seus pesadelos, criança perseguida por pássaros, sozinha a andar numa pedreira. Depois, um longo plano fixo do rosto de Ana, enquanto ainda ouvimos a elegia de Rilke. Segue-se um breve plano fixo de Octávio virado de costas, e de Ana que entra no espaço e se junta a ele, antes de partirmos para o exterior.

Um tapete de padrões dourados e ocre está estendido ao sol. A câmara avança fazendo uma panorâmica sobre a paisagem, ervas secas e amarelas, árvores verdes. Nos planos que se seguem, dois homens medem um tronco, Alexandre lê um livro cá fora e descansa na sua convalescença, um plano fixo de Ana, e novamente planos de exterior, onde Alexandre e o resto das pessoas ocupam o tempo. Um homem toca guitarra, outros dois homens serram o tronco, tentando vencê-lo, e há um conjunto de artistas de circo que passam. O diálogo a partir daqui será cada vez mais rarefeito, mais raro. As crianças continuam ouvir o homem tocar guitarra e come-se uma melancia vermelha. No plano seguinte, um grupo de gansos passa em frente ao tapete estendido, o cromatismo das penas a rimar com as cores do tapete. Os gansos²² passam a grasnar e a câmara segue-os até chegar a uma jovem menina circense que se equilibra em cima de uma bola, a câmara detém-se nela, até que ela cai e se pica num espinho.

²² Tal como as folhas foram guardadas para a cena do eclipse, os gansos foram criados de propósito para esta cena, mais um indício da minúcia e do tempo que Reis e Cordeiro levavam a preparar os seus planos.

O plano seguinte, fixo, mostra Ana de corpo inteiro a uma janela e dois cavalos que passam puxados por Octávio e Alexandre. Nas cenas seguintes, a actuação do circo, malabaristas e o mágico Nery. O circo para entreter a criança em convalescença.

Depois passamos para o exterior, é dia, os planos seguintes mostram um homem a atravessar um campo a cavalo, um bebé deitado no campo, uma mulher a ceifar, uma criança que corre entre as espigas, Alexandre a montar e um rapaz que o segue.

A seguir Ana chega a casa e sobe as escadas até ao alpendre, primeiro devagar e depois a calcorrear, leva a rapariga que está no alpendre para dentro, enquanto Alexandre chega a cavalo e desmonta. Seguidamente, a câmara fixa filma as crianças à mesa, Ana a servir-lhes o lanche. Nos planos seguintes, a câmara segue uma menina cá fora, que no seu caminho passa pelo corpo de um morto à porta de uma igreja. A morte que já se tinha anunciado volta a fazer-se sentir. A rapariga continua por entre as espigas douradas e os caminhos, enquanto se ouvem “jóias de palha de centeio, jóias de insectos torturados”, encontra um bebé que chora e continua o seu caminho. Enquanto a rapariga se afasta, começamos a ouvir Bach. Um homem passa a cavalo, no plano seguinte. Quando a música se intensifica Ana aparece-nos, em grande plano, olhando o horizonte, vestida com uma capa de burel. Aí começa outra das mais magníficas sequências do filme. Vemos Ana atravessar campos, lameiros, em planos fixos que alternam com várias panorâmicas. A paisagem já não é verdejante como já fora. Os campos estão secos, as árvores nuas, a prolongar as suas sombras no chão, ameaçadoras. Ana chega junto a um lago e grita duas vezes por Miranda. No plano seguinte, já não ouvimos a música, vemos um lameiro geado, Ana está de costas, tem um lenço branco na cabeça e eleva as mãos até que as possamos ver, cobertas de sangue. Continua, numa panorâmica, pelo lameiro geado. O vermelho do sangue rima com o vermelho que foi aparecendo em pequenos apontamentos no filme e torna o sangue ainda mais vermelho. O passo de Ana é vagaroso. O vento ouve-se rasgar a paisagem. Quando chega a casa, no plano seguinte, vai dar de comer à vaca Miranda. No plano seguinte, vemo-la entrar em casa, olhar pela janela, como fizera no início, entra no quarto, ao longe ouvem-se as vozes das crianças. No plano seguinte, vemo-la a fiar, enquanto a neta a chama de mãe Ana, senta-se aos seus pés e ajuda-a a fazer fios. No plano seguinte, ouve-se um galo, voltamos a ver Ana chegar a casa, sobe as escadas, devagar, já sem a força com que já as subira anteriormente. Chega, aquece-se ao lume e deita-se junto dele. Ana está a morrer. A neta chega e tapa-a com a sua capa de burel e descobre-lhe o lenço manchado

de sangue. Alexandre também entra e senta-se ao pé da avó. No plano seguinte, acompanhada de Alexandre, Ana desce umas escadas e senta-se num banco de madeira. As raparigas fazem a cama e, depois, voltamos a ver Ana sentada no banco, com Alexandre a seu lado. A neta chega junto a ela e Ana manda-a ir sossegada. Os dois saem. Nos planos seguintes, assistimos à morte lenta de Ana. O médico sai e diz que ela sangra continuamente e que crê não poder parar a hemorragia. Pede para avisarem o filho e diz que Ana está plenamente consciente do seu estado, apesar da aparente calma, devida, provavelmente, a não querer assustar as crianças. E pede-se a Ana, neta, que telefone ao pai para vir imediatamente. No plano seguinte, vemos uma mulher acariciar um gato e, no seguinte, o rosto de Alexandre, olhar vazio e triste. Voltamos a ver Ana a olhar à janela, como já fizera outras vezes e sai do enquadramento. A seguir, vemos Octávio, no carro, o silêncio marca toda a viagem e torna ainda mais doloroso o caminho que o levará à morte da mãe. A neta Ana vê os lençóis cobertos de sangue e há um corte para o plano em que Octávio guia em silêncio. A câmara sobre o seu rosto incapaz. A seguir vemos Alexandre, sentado numa pedra, no exterior e voltamos a entrar para vermos Ana na cama, a câmara desvia-se dela para mostrar a neta de costas à janela e ouve-se Ana perguntar pelo menino e pedir à neta que não se esqueça de dar de comer à Miranda. A neta responde-lhe “vou lá agora mesmo mãe”. No plano seguinte, vemos a rapariga no caminho e no seguinte, voltamos a ver Ana deitada, no quarto, com os netos à sua volta, Alexandre senta-se ao seu lado a velar-lhe o sono, como ela já tinha velado o dele. No exterior, Octávio chega e sai do carro. No interior, a câmara acompanha a neta Ana, correndo agarrada à parede, escondendo-se da dor. Octávio sobe as escadas. No plano seguinte, a câmara acompanha a neta Ana correndo pelo campo, chamando por Alexandre, o verde da sua camisa igual ao verde das árvores e a saia vermelha como o sangue da mãe/avó Ana. O último plano do filme mostra o lago, por onde Ana já tinha passado a chamar por Miranda. Miranda e Octávio estão junto ao lago. Voltamos a lembrar-nos das barcas e, como em algumas culturas, eram elas que transportavam os mortos.

Ana estreia no Fórum Picoas em 1985, três anos depois do filme estar concluído, tendo-se criado um escândalo referido várias vezes na imprensa por críticos e por jornalistas por lhe ter sido negado pela Comissão de Qualidade da Direcção-Geral de Espectáculos a classificação de “filme de qualidade”. Foi apresentado em vários festivais, entre os quais Veneza, Figueira da Foz, Roterdão, Berlim e na Semana dos “Cahiers du Cinéma” e venceu a Espiga de Ouro, prémio máximo, na Semana

Internacional de Cinema de Valladolid. Teve distribuição em vários países europeus, nomeadamente em França, onde esteve em exibição durante três meses em Paris, no Action-République.

Rosa de Areia

Rosa de Areia é o último filme realizado por António Reis e Margarida Cordeiro e resiste a ser olhado como último filme, porque os dois cineastas nunca tinham levado tão longe como aqui a experimentação das formas. Em *Rosa de Areia* abrem-se portas, exploram-se caminhos que não estavam nos outros filmes, há uma depuração que nos é confirmada na conversa que tivemos com Margarida Cordeiro. E é por isso mesmo que se cria essa resistência a olhá-lo como último filme, porque se sente em cada momento que há um caminho interrompido, um caminho que teria continuação no projecto de *Pedro Páramo* e só nesse filme seria possível constatar, onde e como, é que aqueles novos percursos que se estavam a desbravar iriam explodir.

Na sinopse escreve-se “sons, ritmos, visões, palavras, corpos e rostos, vento, pó e areia. Personagens de sonho, expostas mas secretas, que surgem e desaparecem, para voltarem mais longe, como os oásis temporários onde nasce a rosa do deserto. Condição humana, dolorosa, vida: crianças e mulheres, homens e animais”.

Reis diz que é um filme feito de matérias. “Matérias em permanente devir: o vento natural torna-se o vento de tuba, o vestido das atrizes contracenando com as nuvens, a tri-dimensionalidade cai aos pés da bi-dimensionalidade, o plano-sequência é aprisionado pelo fixo, a música é o silêncio e a cor modulada, a luz mais pura passa a flutuante e difusa” (Reis, 1989: 8). Já Margarida Cordeiro evoca-o como “um filme para quem pode ainda ver e ouvir como que pela primeira vez; como se fosse o primeiro filme surgido na terra e falando sobre ela”. “Houve a luta com as formas, muito antes de serem filmadas; o filme “mental” mudou vezes sem conta (...). Filmadas, as formas revelaram-se muito belas, estranhas, hostis ou mesmo incompatíveis (planos que não puderam incorporar-se na montagem). Impunham-se, rejeitavam-se, atraíam-se, estavam vivas” (Cordeiro, 1989:8)

É um filme que, ao contrário de *Trás-os-Montes* ou *Ana*, não podemos situar no tempo. Uma personagem diz aliás no final: “Eu sou contemporâneo de tudo!”.

Margarida Cordeiro concorda, “não é a Idade Média, não é Pré-História, também não é o futuro, é uma zona... É uma zona...moderna”.

Nele, pode aplicar-se mais que em nenhum outro, a arquitectura musical de que já falámos, as fugas que se retomam, que têm declinações, variações. A poética, em que cada plano se pode ler como uma estrofe. Em entrevista a João Pedro Rodrigues e Amândio Coroadó²³, Margarida Cordeiro diz que existiu “um movimento interno das ideias, não consciente, nem lógico. As ideias crescem e atraem-se ou repelem-se. É o modo delas existirem dentro da cabeça”.

A montagem do filme, de que Manuel Mozos foi assistente (anexo III.4), excluiu alguns planos devido a essa lógica de atracção que tinha de existir. Como Reis explica, na mesma entrevista, “um filme como este, em que a construção é simultaneamente melódica, harmónica e em estrela, tem uma unidade e um estilo tão específicos que rejeitou sete ou oito planos, realmente lindíssimos. O filme impôs aos realizadores as suas leis. (...) Não há dúvida que a vida das formas é muito poderosa”.

Em *Rosa de Areia*, os planos são também mais trabalhados, alternando entre complexos planos sequência e planos fixos. Augusto M. Seabra considera-o “um filme magistral, composto de planos admiráveis, com sistemática e rigorosa utilização do plano-sequência” (Seabra, 1989:43). Há também uma maior utilização de textos do que nos outros filmes: adaptações e fragmentos de Kafka, Montaigne, Saint-John Perse, Carl Sagan, Atharvaveda, um conto zen e um texto jurídico medieval e textos de Margarida Cordeiro. E por isso, mais uma vez, o caminho interrompido para *Pedro Páramo*, onde se iam debater com frases completas, onde entraria o discurso completo. Era assim que estava sonhado, era assim que estava planeado, a seguir ao *Rosa de Areia*, filmariam *Pedro Páramo*. Margarida Cordeiro, na entrevista, diz que os textos em *Rosa de Areia* funcionam exactamente como manchas de cor, são outras formas.

Voltamos aos diálogos finais:

“redes infinitas de histórias inextricáveis, confusa estridência de vozes discordantes, uma total anulação, uma explosão silenciosa”, “é preciso, talvez, escolher um fio ao acaso...”, “A ideia destas histórias é tua, e não sou eu que vou interferir nelas...”.

O genérico abre com as variações de César Franck, não as voltaremos a ouvir ao longo do filme, mas o filme vai construir-se sobre variações.

²³ Entrevista inédita, que não chegou a ser publicada e nos foi dada por João Pedro Rodrigues.

Uma parede e o som do crepitar do fogo, a câmara que se afasta para deixar entrar e seguir duas raparigas. Em off, ouve-se um excerto de um texto (Kafka): “Tal como inclinamos por vezes a cabeça para reflectir, estar assim profundamente mergulhados na noite. À nossa volta dormem os homens. Uma pequena comédia, uma inocente ilusão de que eles dormem, nas casas, sobre leitos sólidos, sob tectos sólidos, estendidos ou encolhidos sobre colchões, nos lençóis, sob as coberturas! Na realidade eles juntaram-se como antigamente e como mais tarde no deserto, um campo ao vento livre, um número incalculável de homens, um exército, um povo sob um céu frio, sobre uma terra fria, homens que o sono lançara por terra no próprio sítio onde se encontravam, a fronte apoiada com força sobre os braços, a cara contra o chão, respirando tranquilamente...”. Corpos deitados em camas e no chão, enrolados em lençóis, que a câmara mostra ao rodar pelos espaço até que se aproxima de um homem (Pedro Tamen) que pega numa obsidiana em cima de uma secretária e a volta a pousar, saindo depois do espaço. Ouvem-se os seus passos a afastar-se. No plano seguinte, uma seara, ondula ao vento, entre ela uma rapariga avança lentamente, sentindo as espigas, acompanhada pela câmara, até que se vira para nós e começa a andar em direcção à câmara, que recua lentamente. Olhos semi-cerrados, tacteia o caminho. É cega e está vestida de branco. No plano seguinte, fixo, a rapariga está de costas para nós, olhando uma enorme rocha que triplica a sua estatura, uma rocha em forma de cabeça de serpente, as serpentes que para os egípcios representavam energia criadora e a ligação entre o céu e o mundo das trevas. O campo é verde e o céu azul rasgado por nuvens. A rapariga contorna a rocha, até desaparecer atrás dela.

No plano seguinte, também ele fixo, uma figura sentada, entre as rochas, o céu mais carregado de nuvens. A seguir, voltamos a ver a rapariga, avançar devagar sobre um trilho entre as rochas, pára e grita “Espera!”. Repete o mesmo grito, no plano seguinte, mas aí a câmara já enquadra os dois, continuando fixa. Segue-se um plano em que andam lado a lado, em direcção à câmara. A rapariga pergunta: “Mas... quem és tu?...”, tentando responder à sua resposta, tacteando a outra figura, e decide acompanhá-la.

Segue-se um plano fixo de um grupo de mulheres num campo de batatas. Depois, vemos duas raparigas andar lentamente entre um campo, uma vestida de amarelo e a outra de negro. A câmara acompanha-as lentamente, na subida, até que elas desaparecem do enquadramento e fica apenas o campo ao som das cigarras.

No plano seguinte, no topo de uma rocha, quatro figuras, a rapariga cega, sentada ao seu lado essa personagem sem sexo, figura de anjo, uma rapariga de vestido cor-de-rosa sentada, com um manto negro com brilhantes, qual céu escuro e estrelado, e outra de branco em pé, no topo. O plano é fixo e as outras raparigas juntam-se a elas. Seis figuras, coro grego ou parcas? Observam elas a acção ou são elas as responsáveis pela sorte dos homens? Mais adiante, dirão que são estrangeiras. Estrangeiras a esta terra, a este universo?

No plano seguinte, homens e mulheres que saem de uma igreja, carregando estandartes. Vento que se ouve violentamente e nuvens carregadas à beira da explosão, figuras vestidas de negro e figuras vestidas de branco. Segue-se um plano, em que uma mulher beija e se arrasta pelo chão, promessa a ser cumprida, prece, corpo que sangra ferido em que a câmara acompanha o seu percurso em redor de uma igreja, até que o corpo desfalece, deixando entreabrir uma mão de onde caem moedas. No plano seguinte, as parcas comentam a violência e a beleza da cena, acabando por dizer: “Essa pobre mulher está feita de hábitos mais fortes e antigos que ela própria; assim, como poderíamos nós, estrangeiras, avisá-la?”.

Novo plano de uma seara ondulante, que a sombra vai cobrindo (plano que se vai repetindo em variações ao longo do filme).

A seguir, dois pequenos furões numa vitrine, enquanto em francês ouvimos um texto sobre como os habitantes da Trácia usavam as raposas (Montaigne). A câmara afasta-se e deixa ver as crianças que olham os animais e depois continua em redor da sala até que enquadra a figura de uma mulher que entra e desfalece.

Novo plano e um grupo de crianças saltita num bosque, vestidos coloridos, escondem-se quando outra aparece, para depois todas reaparecerem em surpresa, o chilrear dos pássaros a misturar-se com os risos. O bosque desaparece e correm numa pedreira. Continuam a sua corrida no plano seguinte, câmara a filmá-las agora de cima, enquanto trepam entre rochedos agrestes. Quando chegam ao topo, lá no alto, o vento é tão forte que as poderia arrastar, abrem os braços, são atravessadas por ele, brincadeiras de crianças. Um breve plano de três corpos cobertos de negro. E novamente as “estrangeiras”, que falam da batalha, a violência e as leis que são decididas por insensatos. O vento e os sons que se ouvem ao longe, a remeter para a batalha, a batalha a rimar com a cena anterior em que o cortejo deixava a igreja.

Enquanto se continua a ouvir um texto sobre as batalhas,²⁴ e se ouve também o uma espécie de tremor, a câmara volta a enquadrar as estrangeiras, num dos planos mais complexos do filme, começa com um zoom out, continua com uma trajectória, seguida de um travelling e panorâmica que depois de filmar o rochedo e o vale termina na imagem do esqueleto de um homem em posição fetal, num buraco escavado no chão.

Segue-se um plano fixo, árido do deserto, em que ainda se ouve esse tremor, que corta para um plano de um cão negro, olhos bem abertos, o cão ladra, mas o plano é silencioso, não se ouve o ladrar. O plano seguinte começa por enquadrar o tecto de um celeiro, a luz a entrar pelos buracos das vigas até que a câmara desce para enquadrar e se fixar num poço circular de água amarela.

No belíssimo plano seguinte, uma mulher vestida de negro, entre o campo verdejante e um céu azul manchado por nuvens carregadas, toca com um tubo de vento, esse som de tremor, de violência, esse som da batalha que ouvimos agora.

Segue-se um plano em que vemos um corpo de costas, é António Reis que chama pela alma errante, que a impele a voltar para casa, “ao abrigo das tempestades, do vento, e da noite escura”.

No plano seguinte, vemos novamente a mulher de negro com o tubo de vento, ao longe uma casa, com seis figuras à porta. A mulher pára e entra, enquanto é recebida pelas outras. E Reis entra também no enquadramento, dirigindo-se à casa.

Pergunta-se se a alma do doente já regressou? Responde-se que a alma do doente já voltou à sua casa. Um homem está deitado, com uma mulher à cabeceira, vários amuletos na mesa de cabeceira.²⁵

A pedreira e de novo homens enrolados em mantos negros. No plano seguinte, a câmara filma de perto os blocos da parede de uma pedreira e quando corta, voltamos a ver a mulher do tubo do vento, desta vez a tocar um timbalão, entre uma floresta de troncos musgosos. A câmara anda à sua volta, enquanto ouvimos um ritmo de chamamento.

²⁴ “dos milhares e milhares de homens que morreram, desde há algumas centenas de anos, de armas na mão, não há cem deles de que tenhamos conhecimento (...) A sua memória está ela própria sepultada (...) Será já muito se, daqui a algumas centenas de anos, houver a lembrança de que, no nosso tempo, houve guerras entre nós, como aquele que se passou, além, lá em baixo, nesse vale...”.

²⁵ Relativamente a esta cena, Manuel Mozos explicou-nos como a take tinha sido decidida em função do enquadramento. Quando a câmara enquadra o doente e depois se aproxima, Reis e Cordeiro queriam que se pudessem ver os vários raminhos que estavam em cima da mesa de cabeceira.

No plano seguinte, homens atravessam um campo árido, enquanto se ouve que se dará início à leitura pública de uma sentença. A câmara numa panorâmica para a esquerda enquadra os homens que se reúnem em círculo,²⁶ enquanto ouvimos que o réu, um porco, foi apanhado em flagrante delito, enquanto devorava uma criança. Nos planos seguintes, em que planos sequência alternam com um fixo, veremos o julgamento do porco, que será condenado à pena capital, mas o dono é considerado inocente, tendo, no entanto, de custear as custas do processo. Não veremos a morte do porco, em vez disso, vemos os carrascos lavarem-se, enquanto se ouvem as despesas de execução do porco.

Depois da cena da execução do porco, vemos duas das estrangeiras, a de cor-de-rosa, com o seu manto negro, e a de branco com uma capa, em que as folhas de tecido parecem folhas de árvore, ou penas. Perguntam-se para onde vão as meias-luas? Porque não descansa o espírito? A câmara faz um zoom out, enquanto a rapariga de branco tira o manto negro à de cor-de-rosa e o coloca no chão em forma de meia lua negra.

No plano seguinte, vemos a rapariga cega, as mãos sobre um livro, sentada em rochedos. E a seguir, em plano fixo, um homem (Fernando Lopes), roupas que podiam ser medievais, dizendo que é ele que traz o pão aos famintos que vagueiam por este país²⁷. Um texto de uma grande violência. Este homem hoje tem as mãos vazias, os senhores ordenaram que se incendiassem os famintos. No plano seguinte, seguimos Lopes, até que a câmara o deixa para se fixar no pavilhão que arde.

Um breve plano das estrangeiras em cima de um rochedo. E no plano seguinte, a câmara filma a água, acompanhando a sua descida, entre as pedras da pedreira, chão arenoso e ocre, a estrangeira que olhava a água atravessa a areia em direcção a uns troncos de olmo²⁸, e a câmara acompanha-a. Aí, está já outra das estrangeiras, a rapariga de branco, há uma grande mancha amarela no chão. A rapariga senta-se numa rocha em cima da mancha e desenha o chão com um pau, enquanto falam da vida e da morte. O plano termina a fixar-se na grande mancha amarela, riscada pelo pauzinho.

O plano seguinte é novamente do deserto e silencioso. E a seguir, uma paisagem, marcada por um grande poço circular, manchado de água lamacenta. É um longo plano

²⁶ Os círculos e as formas circulares são recorrentes nesse filme, o poço de água amarela no celeiro, os olhos do cão, o círculo de homens, o poço lodoso noutro plano.

²⁷ Este é um dos textos escritos por Margarida Cordeiro.

²⁸ Os troncos de olmo foram colocados de propósito naquele lugar para esta cena.

sequência, que acabará por enquadrar uma enorme rocha²⁹, de que a câmara se aproxima, filmando os seus veios, até que acaba por filmar a rapariga de branco deitada ao seu lado, rodeada de pétalas vermelhas, contrastando com o seu vestido branco.

No plano seguinte, as duas estrangeiras estão sentadas à mesa com um homem velho. Bebem um vinho precioso, feito de sol, de poeiras e de chuva. A rapariga de cor-de-rosa diz que o seu pai já morreu há alguns anos, mas chama pai ao homem, pede-lhe para não partir, que o ama tanto. Esta cena, em que vivos se sentam com mortos faz-nos lembrar *Pedro Páramo*, mas apesar do projecto já estar a ser pensado pelos dois realizadores, Margarida diz-nos que essa cena não está relacionada com o projecto seguinte, mas que é sim uma homenagem ao seu pai, que já tinha morrido nessa altura.

Novamente um plano da seara ondulante, plano que vai marcando ritmicamente o filme, apesar de ir sofrendo variações. E depois disso, uma das sequências mais violentas. Um homem vestido com um fato e uma gravata (Artur Semedo) entra numa casa, chão marmóreo marcado por círculos negros que uma mulher limpa, mulher que acabará por espancar até à morte. A violência atrai a violência, e no plano seguinte dois homens que tentam matar outro.

A seguir, os homens que incendeiam os famintos, que lhes pegam fogo ao corpo, enquanto correm desesperados.

No plano seguinte, a rapariga cega, conta um conto zen, a história de um homem que fugiu de um tigre e acabou por cair num precipício, ao fundo do qual o esperava outro tigre. A seguir, uma rapariga, experimenta lenços em frente a um espelho. Na mesma sala, uma mulher jaz nua. No plano seguinte, enquanto se ouve que “podemos entrever a beleza desses corpos frágeis” duas crianças brincam, enquanto uma mulher está de costas à janela, uma das crianças abre a porta e sai.

Ouvimos um poema em francês, enquanto vemos uma cena em que várias pessoas se destacam em camisas claras no negro, almas à procura de um lugar puro? No plano seguinte, câmara fixa sobre uma criança numa cama. E daí, regressamos ao exterior, em que no topo de um rochedo, vemos crianças sentadas em meia-lua, depois atravessam um campo, passam pela estrutura metálica de uma central e acabam por entrar na escola de ciências. Espreitam e brincam com vários instrumentos nas salas. Numa delas, dois homens fazem girar um pião, enquanto crianças espreitam por uma

²⁹ À semelhança dos troncos de olmo, também o bloco de mármore foi ali colocado de propósito, operação complicada tendo em conta o peso e os meios de produção que existiam à época (anexo III.6)

porta. Ao longo dos vários planos, ouve-se um texto de Sagan, que nos reenvia para uma dimensão cósmica do filme.

No plano seguinte, um plano aproximado de abelhas, numa panorâmica vertical. E depois dele, a figura andrógina do início arrasta-se agarrada a uma parede, até cair no chão. Dela se aproxima, outra das estrangeiras que lhe molhará o rosto e os pulsos. Voltaremos a ver a mesma figura, a arrastar-se novamente, agarrada à parede e a desfalecer no chão.

Segue-se o plano fixo de uma enorme explosão que se sobrepõe ao chão, às nuvens, enchendo o plano. Não se ouve qualquer som e a explosão torna-se ainda mais violenta, parece fazer explodir toda a paisagem³⁰. No plano seguinte, um novo plano da seara, silencioso, apesar do vento a fazer ondular.

Depois da seara, a rapariga cega agarra numa cobra, coloca-a no chão, ela serpenteia até sair do plano, num plano que podemos relacionar com o plano do início em que ela olha a rocha em forma de cabeça de serpente. No plano seguinte, ouvimos primeiro a rapariga cega, enquanto só vemos uma das estrangeiras, até que a cega entra no plano, continuando o seu texto, falando da grande cidade, que dista muitas léguas de ali, mas onde faltaria o céu, o ar, o espaço e o silêncio.

Novo plano da seara e depois um plano que nos remete para os infernos, que nos remete novamente para as trevas. Vários corpos andam, até que se deixam cair e se arrastam até um lago de sangue. Margarida Cordeiro explica-nos que essa cena foi baseada numa cena dos Infernos: “Um mito que penso que é romano, mas já devia vir do grego, em que as almas não vão para o Céu, nem para o Inferno. Não há este Céu e Inferno cristão. Há uma zona de trevas. Daí que nos permitíssemos pôr uma zona desértica. Há uma zona de trevas, onde os mortos esperam. E as pessoas iam e sacrificavam comida, alimentos e bebidas por seus pais. (...) Só que o mito foi transposto, em vez de ser o Érebo escuro é um deserto, aliás, é uma pedreira aqui. É uma pedreira e as pessoas arrastam-se... Já não estão de pé, portanto, hipoteticamente estariam mortas, a pessoa que rasteja já não está de pé. E vem tentar beber um pouco de

³⁰ Como já referimos no início desta terceira parte, tudo tinha nos filmes de Reis e Cordeiro, o mesmo valor, pedras, paisagem, animais agem, tal como os actores. Prova disso, é a forma como esta explosão foi trabalhada. Na entrevista a João Pedro Rodrigues e Amândio Coroadó, Margarida Cordeiro diz: “as pessoas gostam da explosão, mas não fazem ideia do que foi a preparação de uma ‘atriz’ como a explosão. Os cones de expansão, a cor dos pigmentos, a crista (...) A explosão tinha de representar assim!”

água, portanto é para dar a aflição também do ser humano. (...) Sei que nos baseamos nesse mito. Mas assim muito largamente, muito largamente. O desespero.”

No plano seguinte, a rapariga de rosa fala de um campo nuclear, de como esse campo ficou reduzido a poeiras mortas. A câmara fixa-se nela e na figura ao lado até que se afasta e nos dá a ver em panorâmica todo o campo e o vale.

E regressamos à pergunta do início. A câmara enquadra o rosto da figura do anjo, enquanto se volta a ouvir “Mas quem és tu?”. Desta vez é a rapariga de cor-de-rosa que a interroga. Nos planos seguintes, questiona-se se serão eles a mesma pessoa. Ele é de uma fragilidade tão extrema. Um plano de uma paisagem árida interrompe a cena. Ouvimos o vento e o texto, já referido no início, que começa com “natureza infinita, tecido espesso, tapeçaria sempre inacabada, onde, incessantemente, se desenham e apagam todas as formas”. O filme termina com uma interrogação “e, no entanto, será que houve, jamais, alguma coisa, nalgum lugar, nalgum tempo?”. João Bénard da Costa diz referindo-se ao filme que nele Reis e Cordeiro “teceram os mais inextricáveis fios, sabendo que a tapeçaria ficará, como a de Penélope, para sempre inacabada, porque nela simultaneamente ‘se desenham e apagam todas as formas’ ” (Costa, 1989:12-13).

Rosa de Areia permanece inédito comercialmente. Teve antestreia a 10 de Outubro de 1989 na Cinemateca Portuguesa e foi apresentado nos festivais de Berlim, Pesaro, Toronto, Locarno, Flandres, Cadiz, La Rochelle, Salsamaggiore, entre outros.

Pedro Páramo

Pedro Páramo permanecerá como o mais emblemático de todos os projectos que ficaram por filmar de António Reis e Margarida Cordeiro. Era o filme, onde os caminhos iniciados por *Rosa de Areia* iriam chegar mais longe. Apesar de inicialmente, Reis e Cordeiro nunca terem ponderado a adaptação de um livro, já que todos os filmes nasciam desse espaço interior, que temos defendido ao longo desta dissertação, essa brecha abriu-se com a leitura de *Pedro Páramo*. Por ocasião da estreia de *Ana* em França, em entrevista aos Cahiers, Reis considera difícil virem um dia a adaptar um livro e responde mesmo que aí “l’imagination travaille sur une expérience étrangère. C’est tellement à l’opposé de ce que nous construisons” (Lardeau, 1983:63).

É um irmão de Margarida Cordeiro, tal como a cineasta nos conta em entrevista, que lhes dá o livro, dizendo que aí estava o seu próximo filme. Ambos os realizadores gostaram do livro e o projecto já era discutido ao longo da montagem de Rosa de Areia. Manuel Mozos é convidado para assistente de realização, mas a morte de Reis deixa o projecto em suspenso. Margarida Cordeiro ainda o retomará várias vezes, tendo mesmo chegado a viajar com Mozos até ao México para fazer repérage (anexo III.4). No entanto, nunca foram reunidas, as condições necessárias para levar avante o projecto. Não se pode olhar para a obra de Reis e Cordeiro excluindo um dos quatro filmes, mas infelizmente teremos sempre de a olhar como uma obra magnífica que poderia estar à beira de nos oferecer um filme ainda mais extraordinário que os anteriores, tal é a confluência de fios que existem entre a novela de Rulfo e a obra dos autores. Reis e Cordeiro seriam os cineastas perfeitos para olhar aquele universo, transformando-o e transfigurando-o no seu próprio universo. Nunca o veremos e por isso, esta é uma obra que viverá sempre com essa interrogação.

Conclusão

Como referimos, no início, escolher como tema de dissertação a obra de António Reis e Margarida Cordeiro afigurou-se como um trabalho tão apaixonante, como ingrato. Os quatro filmes que compõem a sua filmografia são um imenso tratado, que permite inúmeras leituras. A interrogação de que partimos procurava respostas no seu processo criativo, questionava a forma como nasciam os seus filmes, partindo da hipótese que essas raízes se poderiam encontrar num espaço interior.

Rilke escrevia que para criar era preciso olhar para dentro de si. Reis e Cordeiro partiam para os seus filmes, munidos de uma profunda sabedoria interior que englobava não só o conhecimento das artes, mas também das ciências, do quotidiano, das tradições, as suas histórias pessoais e esse conhecimento era transfigurado através de um diálogo que era criado com o exterior.

O processo de criação dos seus filmes, a planificação era feita de uma forma mental, em que ideias e formas se atraíam e repeliam, se coadunavam ou expulsavam, ao invés de uma lógica ou construção de planificação clássica ou linear. Os filmes apresentam uma ordem própria, cuja estrutura pode tanto ser procurada na música como na poesia, pela maneira como as formas são trabalhadas, como os temas se constituem através de declinações e variações. Esta é uma das singularidades do seu trabalho que esperamos ter clarificado com esta dissertação.

Jaime, Trás-os-Montes, Ana e Rosa de Areia são filmes trabalhados com minúcia, estudados ao pormenor antes de se partir para a rodagem, em que existe um trabalho apuradíssimo na composição do plano, mas também na utilização do som e como Reis referiu dos “bosques de silêncio”. Paisagem, quotidiano, pessoas, textos, fios narrativos tudo se constituía enquanto camadas de um território singular, que permite a coexistência de tempos e espaços diferentes nos filmes.

A nossa motivação partia também do facto de uma obra tão inovadora e transformadora como a de Reis e Cordeiro continuar mergulhada numa profunda obscuridade. Parte da dificuldade de a resgatar, pode estar relacionada precisamente com a sua radicalidade estética. Muitas vezes, os seus filmes são considerados de leitura complexa, difícil, inextrincáveis, sendo a dificuldade potenciada por essa recusa dos códigos clássicos do cinema. Daney escrevia que muitos espectadores recusavam a obra de Paradjanov por a considerarem uma selva de símbolos. Referindo-se a Sayat Nova,

diz que a tendência do espectador será dizer: “elle est belle mais elle n’est pas pour nous, nous nous y perdons” E Daney perguntava: “Et alors?”, respondendo “Ce qui est intéressant au cinema, ce n’est jamais le symbole, c’est sa fabrication, c’est le devenir-symbole du moindre objet. Comment devient-on symbole quand on est jus de grenade ou poulet sans tête, drap taché ou cierge éteint? Ou vase, étoffe, tapis rouge, couleur, bain public, mouton ou danse du ventre? Et combien de temps il faut au spectateur pour que ce symbole, il *jouisse*?” (Daney, 1986:73-74).

Como já referimos anteriormente a obra de Reis e Cordeiro foi sistematicamente comparada à de Paradjanov, ambos trabalharam sobre matérias etnográficas e antropológicas, introduzindo-lhes outras camadas. Ambas são obras de poetas, que praticaram uma arte próxima dos elementos, das matérias, das texturas e das cores, como refere Daney. Ambas provocam o efeito de “primeira vez” como se estivéssemos a ver um filme que não pudéssemos comparar com nenhum outro. Relativamente à obra de Paradjanov, Daney diz que a primeira chave da sua leitura é não procurar um “mode d’emploi”. “Il faut le laisser agir, se laisser faire, laisser se défaire notre envie de comprendre tout tout de suite, décourager la lecture décodeuse et les “re-placeurs-dans-le-contexte” de tout poil”.

Margarida Cordeiro disse-nos que considera, no entanto, a obra de Paradjanov mais ornamental e simbólica do que o seu trabalho e defende que há por vezes uma tentativa excessiva de procurar decifrar símbolos ou metáforas onde elas não existem, referindo como tantas vezes se caiu em erro ao pensar que Ana, a neta, no final de *Ana*, está vestida com uma camisa verde e uma saia vermelha para simbolizar o país.

Sabemos que por mais que estes filmes continuem sem ser suficientemente mostrados, discutidos, analisados, a sua força resistirá ao tempo, a sua originalidade permitirá que fiquem inscritos na História do Cinema como as inscrições pré-históricas estão nas rochas filmadas no início de *Trás-os-Montes*. Esperamos que esta dissertação possa ser uma primeira pedra na construção de um trabalho apurado sobre a sua obra, que permita problematizá-la em confronto com outros autores e cineastas.

E acreditamos profundamente que para que o espaço interior que existe nos seus filmes possa ser compreendido, a melhor fórmula, é lavar o olhar, olhá-los, deixar que a sua interioridade ressoe na nossa profunda interioridade. Amá-los e permitir, como Daney também dizia, que os filmes nos olhem a nós.

Referências Bibliográficas e Fílmicas

Livros

BRESSON, Robert (1988), *Notes sur le Cinématographe*. França: Éditions Gallimard.

COELHO, Eduardo Prado (1983), *Vinte Anos de Cinema Português 1962-1982*. Lisboa: Biblioteca Breve, volume 78, Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação.

COSTA, João Bénard da (2007), *Cinema Português: Anos Gulbenkian*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

COSTA, João Bénard da, FONSECA, M.S. (org.) (1987), *Ciclo de Cinema Clássico Soviético*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, Fundação Calouste Gulbenkian.

CRANFIELD, Susan I. (1983), *10 years of cinema in Trás-os-Montes*. Leeds: Department of Spanish and Portuguese of The University of Leeds.

CRUZ, José de Matos (1989), *Prontuário do Cinema Português 1896-1989*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

DANEY, Serge (1986), *Ciné-journal 1981-1986*. Paris: Cahiers du Cinema.

FERREIRA, Carolin Overhoff (org) (2007), *O Cinema Português através dos seus filmes*. Porto: Campo das Letras.

GRILO, João Mário (2006a), *O Cinema da Não-Ilusão. Histórias para o cinema português*. Lisboa: Livros Horizonte.

GRILO, João Mário (2006b), *O Homem Imaginado*. Lisboa: Livros Horizonte.

GRILO, João Mário (2007), *As Lições do Cinema – Manual de Filmologia*. Lisboa: Edições Colibri.

LEMIÈRE, Jacques (1990), *Semaine de Cinéma Portugais 5-11 Décembre 1990*. Rouen: Cineluso.

LEMIÈRE, Jacques (2005), *Situation du cinéma portugais: quelques articles récemment publiés*. Lille: Cineluso.

LOBO, Graça, MOUTINHO, Anabela (org.) (1997), *António Reis e Margarida Cordeiro – a poesia da terra*. Faro: Cineclube de Faro.

MONTEIRO, Manuel Hermínio (2001), *Jaime – uma obra de arte esplêndida in O Olhar de Ulisses. A Utopia do Real*. Porto: Porto 2001, Capital Europeia da Cultura.

NICOLAU, João (org. literária) (2005), *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.

PARADJANOV, Serguei (1992), *Sept Visions*. Paris: Seuil.

PASSEK, Jean-Loup (org) (1982), *Le Cinéma Portugais*. Paris: Centre Georges Pompidou

RAMOS, Jorge Leitão (1989), *Dicionário do Cinema Português 1962/88*. Lisboa: Editorial Caminho.

REIS, António (1960), *Novos Poemas Quotidianos*. Porto.

REIS, António (1967), *Poemas Quotidianos*. Portugal, colecção Poetas de Hoje, edição com prefácio de Eduardo Prado Coelho.

RILKE, Rainer Maria (2004), *Cartas a um Jovem Poeta*. Almargem do Bispo: Coisas de Ler Edições.

SENA, Jorge de (selecção e apresentação) (1983), *Líricas Portuguesas – II Volume*. Lisboa: Edições 70.

VVAA (1996), *Paulo Rocha: O rio do Ouro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.

VVAA (1998), *Portugal 45-95 nas Artes, nas Letras e nas Ideias*. Lisboa: Centro Nacional de Cultura.

VVAA (2000), *Cineastas Portuguesas 1874 – 1956*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.

VVAA (2005), *Cinema e Pintura*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.

Artigos (Jornais, Revistas)

ABELAIRA, Augusto; *Jaime*; O Século, suplemento O Século XX, 29 de Janeiro de 1974, pp 1.

AFFREIXO, Rodrigo; *Biofilmografia*; Grande Ilusão; nº13/14; Outubro de 1991/Maio de 1992; pp 17-18.

ANDRADE, José Navarro de; *Trás-os-Montes*; Folhas da Cinemateca; 14 de Maio de 1998

ANTUNES, Albertino; “*Jaime*” *ressuscita Jaime: No Cinema uma obra notável, na pintura um génio*; Jornal do Fundão, 27 de Janeiro de 1974, pp 1, 8-9.

BORGES, Pedro; *No cinema é como se fôssemos uma só pessoa*; JL; 14 a 20 de Maio de 1985, pp 8-9.

C., A.; *E o Cinema em Democracia – Inquérito Cinéfilo aos cineastas*; Cinéfilo; n.º33; 25-31 de Maio; pp 21.

COELHO, Alexandra Lucas; *Margarida Cordeiro – Voltava ao Cinema amanhã*; Público, Pública; 29 de Novembro de 2009; pp 34-46.

COELHO, Alexandra Lucas; *Nos Passos do Filme Trás-os-Montes I – Como tudo e nada mudou em terras de Miranda*; Público; 6 de Novembro de 2009; pp 4-7.

COELHO, Alexandra Lucas; *Nos Passos do Filme Trás-os-Montes II – Das Aldeias de Bragança a um atelier no Porto*; Público; 7 de Novembro de 2009; pp 8-10.

COELHO, Eduardo Prado; *Ana*; Expresso, Cartaz; 8 de Junho de 1985; pp4.

COELHO, Eduardo Prado; *Um autismo obstinado*; JL; 17 de Setembro de 1991; pp 7.

COROADO, Amândio, RODRIGUES, João Pedro; *Entrevista a António Reis e Margarida Cordeiro*; documento inédito.

COSTA, Alves; *Cineastas amadores do Porto – Vivos Atentos Actuates*; Cinéfilo; nº 32, 18-24 Maio; 1974; pp 26-27.

COSTA, Catarina Alves; *O Cinema de Reis e Cordeiro e a Representação da Cultura Popular*; Catálogo Panorama – 4ª mostra do Documentário Português, 2010; pp 86-89.

COSTA, João Bénard da; *O crepúsculo inicial ou a aurora final*; Diário de Notícias, 26 de Fevereiro de 1989; pp 12-13

COSTA, João Bénard da; *Miranda: a túnica inconsútil*; Diário de Notícias; 1 de Janeiro de 1983; pp 9.

COSTA, João Bénard da; *Por um filme*; Expresso, Revista; 25 de Junho de 1976; pp22.

COSTA, José Manuel; *Jaime*; Textos da Cinemateca Portuguesa, 25 de Abril de 1999.

COSTA, Pedro; *Recado a Zita Seabra*; Público; 11 de Setembro de 1994; pp 15.

DANEY, Serge; *Loin des Lois*; Cahiers du Cinéma; Maio de 1977, pp 42-44.

DANEY, Serge, OUDART, Jean-Pierre; *Trás-os-Montes – Entretien avec António Reis*; Cahiers du Cinéma; Maio de 1977, pp 37-41.

DIONÍSIO, Mário; *Trás-os-Montes um acto de militância autêntica*; Expresso, Revista; 25 de Junho de 1976; pp 22.

FERREIRA, Carlos Melo; *Uma poética do espaço e da palavra*; Grande Ilusão; nº13/14; Outubro de 1991/Maio de 1992; pp 11-12.

IVENS, Joris; *Tempo Interior*; Diário de Notícias, 30 de Junho de 1983; pp 11.

JÚDICE, Nuno; *A Coerência da Solidão*; Público; 12 de Setembro de 1991; pp 27.

LAVIN, Mathias; *A vida de um homem infame*; docs.pt; Outubro de 2006; pp 55-57.

LARDEAU, Yann; *Ana sort à Paris*; Cahiers du Cinéma, n.º 348-349, Junho/Julho de 1983; pp 113.

LARDEAU, Yann; *À propos de “Ana” – Entretien avec Margarida Cordeiro et António Reis*; Cahiers du Cinéma, n.º 350, Agosto de 1983; pp 25-29 e 62-63.

LARDEAU, Yann; *Secrete Enfance*; Cahiers du Cinéma, n.º 350, Agosto de 1983; pp 22-24.

LISTOPAD, Jorge; *Atrás dos “Trás-os-Montes”*; Expresso, Revista; 25 de Junho de 1976; pp22.

- LISTOPAD, Jorge; *Quando parto fico*; JL; 17 de Setembro de 1991; pp6.
- LOPES, João; *Ana, um filme urgente*; Expresso, Revista; 29 de Junho de 1976; pp 11.
- LOPES, João; *Cinema Português à Espera*; Expresso, Cartaz; 14 de Outubro de 1989; pp5.
- LOPES, João; *Elogio da arte de viver*; Diário de Notícias, 9 de Maio de 1985; pp 52.
- MACHADO, Luís; *Carta aberta a um poeta-cineasta chamado António Reis*; A Luta; 11 de Agosto de 1976; pp 14.
- MARTIN, Marcel; *Trás-os-Montes*; Écran; nº 58; Maio de 1977; pp 16-17.
- MARTINHO, Fernando J. B.; *Pequenos Dramas e Alegrias Discretas*; JL; 17 de Setembro de 1991; pp7.
- MELO, Jorge Silva; *Mudar de Vida: Entre o Fantasma e a Raposa*; Folhas da Cinemateca.
- MONTEIRO, João César; *O inesperado no cinema português*; Cinéfilo, nº29; 20-26 de Abril de 1974; pp 23-32.
- MONTEIRO, João César; *Um Necrofilme Português*; Diário de Lisboa; 10 de Março de 1972; pp 1-2.
- OLIVEIRA, Luís Miguel; *Ana*; Folhas da Cinemateca; 11 de Dezembro de 2007.
- OLIVEIRA, Luís Miguel; *Trás-os-Montes*; Folhas da Cinemateca; 9 de Fevereiro de 2005.
- OLIVEIRA, Luís Miguel; *Rosa de Areia*; Folhas da Cinemateca; 23 de Novembro de 1997
- OLIVEIRA, Manoel de; *Sobre António Reis*; Grande Ilusão; nº13/14; Outubro de 1991/Maio de 1992; pp 7.
- PACHECO, Francisco Xavier; *Painéis do Porto*; Filme, nº61; 15 de Abril de 1964; pp 19.
- PAPAZIAN, Elizabeth A.; *Ethnography, farytale and “Perpetual Motion” in Serguei Paradjanov’s Ashik-Kerib*; Lit./F./Quartely; vol 34, n.º4; 2006; pp 303-312.

PEREIRA, José Vaz; *Ana. A Montanha volta a ser Mágica*; A Capital; 9 de Maio de 1985; pp 23.

PEREIRA, José Vaz; *Subir às Montanhas*; Diário Popular; 11 de Setembro de 1991; pp 7.

PINA, Luís de; *Trás-os-Montes Ainda e Sempre*; Panorâmica; Março de 1977; pp 9-10.

PINA, Manuel António; *Duas ou Três Coisas que sabíamos de nós*; Grande Ilusão; nº13/14; Outubro de 1991/Maio de 1992; pp 4-5.

QUEIRÓS, Luís Miguel; *Jonas na Figueira da Foz*; 5 de Setembro de 1994; pp 19.

RAMOS, Jorge Leitão; *Ana*; Diário de Lisboa; 9 de Maio de 1985; pp19.

RAMOS, Jorge Leitão; *Trás-os-Montes*; Diário de Lisboa; 19 de Junho de 1976, pp 7.

REIS, António; *Apresentação de Hokusai e um novo triunfo da “Guilde du Livre”*; Comércio do Porto; 14 de Fevereiro de 1956; pp 5.

ROCHA, Paulo; *Uma Figura Luminosa*; JL; 17 de Setembro de 1991; pp 6.

SCHEFER, Jean Louis; *Jaime, António Reis*; Cinémathèque – revue semestrielle d’esthétique et d’histoire du cinema; nº13; Cinémathèque Française – Musée du Cinema; Primavera de 1998; Paris.

SEABRA, Augusto M; *Em Estado de Sonho*; Expresso, Revista; 25 de Fevereiro de 1989; pp 43.

SEABRA, Augusto M; *No Rasto do Cometa*; Público; 12 de Setembro de 1991; pp27.

SICLIER, Jacques; *Ana*; Le Monde; 10 de Junho de 1983, pp 20.

SILVA, Rodrigues da; *Um Adeus Português*; O Jornal; 13 de Setembro de 1991; pp 31.

TOUBIANA, Serge; *De midi à minuit (da mezzogiorno a mezzanotte)*; Libération; 8 de Setembro de 1982, pp 21.

Depoimentos dos realizadores de Rosa de Areia; Revista Cinema; n.º16; Outono de 1989; pp 8 (sem indicação de autor).

Ouvindo António Reis – o poeta do Porto que foi ao Alentejo; Jornal de Notícias, Suplemento Literário; 4 de Agosto de 1957; pp 5 (sem indicação de autor).

Trás-os-Montes, um filme que é uma mentira e uma afronta; Mensageiro de Bragança; 7 de Maio de 1976; pp 1 e 9 (sem indicação de autor).

Outros documentos

Lista de diálogos *Trás-os-Montes*

Lista de diálogos *Ana*

Lista de diálogos *Rosa de Areia*

Ofício do Cinema em Portugal

Estatutos e várias circulares do Centro Português de Cinema

Regulamento nº 1 do Centro Português de Cinema

Lei n.º7/71

Trás-os-Montes – O Lugar dos Ricos e dos Pobres no Cinema e na Arquitectura em Portugal, transcrição do debate na Cinemateca Portuguesa, com Pedro Costa, Vítor Gonçalves, António Belém Lima, João Bénard da Costa, José Neves, documento não publicado

Sites

<http://antonioreis.blogspot.com/> blog da autoria de A.N.C. Neves dedicado a António Reis

Filmes

O AUTO DA FLORIPES, Secção de Cinema Experimental do Cineclube do Porto; 1959

PAINÉIS DO PORTO; António Reis e César Guerra Leal; 1963

ALTO RABAGÃO; César Guerra Leal e António Reis; 1966

JAIME; António Reis; 1974

TRÁS-OS-MONTES; António Reis e Margarida Cordeiro; 1976

ANA; António Reis e Margarida Cordeiro; 1982

ROSA DE AREIA; António Reis e Margarida Cordeiro; 1989

OS VERDES ANOS; Paulo Rocha; 1963

MUDAR DE VIDA; Paulo Rocha; 1966

ACTO DA PRIMAVERA, Manoel de Oliveira; 1963

O PASSADO E O PRESENTE, Manoel de Oliveira; 1972

UM ADEUS PORTUGUÊS; João Botelho; 1985

Anexos

Anexo I – Fichas Técnicas e Artísticas

I.1 Ficha Técnica e Artística *Jaime*

1974 – 35mm – cor, preto&branco – 35’

uma produção Centro Português de Cinema

subsidiada pela Fundação Calouste Gulbenkian

produtor associado Telecine-Moro

director de produção H. Espírito Santo

director de fotografia Acácio d’Almeida

assistente de imagem Carlos Mena

iluminador João Silva

truca Armando Ferreira

antologia musical de Armstrong – Stockhausen – Telemann

operador de som João Diogo

laboratório Tóbis Portuguesa

colaboração de Maria de Lourdes Franco, Maria Eugénia Cunhal Medina, Maria Etelvina Brito, José Manuel Fortes, Jorge Melo Cardoso *gráfico* António Barata

gráfico Herlânder Egídio Sousa

e ainda de Evangelina Gil Delgado, viúva de Jaime Fernandes e seus filhos

a realização agradece as facilidades concedidas pelo Doutor José Pedro Horta, Director do Hospital Miguel Bombarda, *agradece também* a ajuda prestada pela equipa da 8.ªEnfermaria e por todos os seus internados.

assistente de som e montagem M. Martins Cordeiro

realização, som e montagem António Reis

Distribuição Animatógrafo

Estreia 2 de Maio de 1974, Império

I.2 Ficha Técnica e Artística *Trás-os-Montes*

1976 – 16mm – cor – 111’

filme subsidiado pelo Instituto Português de Cinema

Ministério da Comunicação Social

com a colaboração da Rádio Televisão Portuguesa, S.A.R.L.

e Tóbis Portuguesa, S.A.R.L.

participação especial da Fundação Calouste Gulbenkian

director de fotografia Acácio de Almeida

assistente de imagem Carlos Mena

iluminista João Silva

laboratório de som Valentim de Carvalho, C.I., S.A.R.L.

técnico de som João Diogo

e colaboradores Filipe Manuel e José Carvalho

laboratório de imagem Tóbis Portuguesa, S.A.R.L.

Éclair, Paris

misturas J. M^a Sam Mateo, João Carlos Gorjão

director de produção estagiário Pedro Paulo

genérico Topefilme

gráfico Herlânder Egídio Sousa

realização som e montagem António Reis e Margarida Martins Cordeiro

o filme foi inteiramente interpretado por pessoas das aldeias de Bragança e de Miranda do Douro

locais das filmagens por ordem de aparecimento Serra de Nogueira, Águas Vivas, Rabal, Babe, Rebordãos, Duas Igrejas, Gimonde, Rio de Onor, Rio Rabaçal, S. J. de Palácios, Serra de Montesinho, Portelo, Alfenim, Montesinho, Bragança, Pinela, Algosó, Espinhosela, Nozede de Baixo, Rio Tuela, Campo de Víboras, Palaçoulo,

Sendim, Barragem de Bemposta, Miranda do Douro, S. Pedro da Silva, Penas Roías, S.Martinho, Vila Chã, Angueira, Ifanes, Bemposta, Miranda do Douro, Rio Douro, Nazo, Cércio, Freixiosa, Sanhoane, Vilar do Rei, Fonte Aldeia, Malhadas, Urrós, França, Val de Águia, Outeiro

intérpretes Albino S. Pedro, Carlos Margarido, Mariana Margarido, Isilda Vaz, Luís Ferreira, Armando Manuel, Rosália Comba, Amílcar Margarido, Rui Ferreira, Natália Soeiro, Ilda Almeida, Pedro Paulo, Olinda Monteiro, Teresa Rodrigues, José Rodrigues, José António, Albino Moura, Carlos Patrício, João Palhão, Amador Antão, Piedade Esteves, Ana Meirinhos, José Veloso, Adília Martins, Ana Maria das Neves, Adília Cruz Pimentel, Fortunato Pires, Manuel Marques, António Velho, Carlos Velho, Isabel Pires, Maria da Glória Alves, Maria da Glória Novais Velho, José Luís Coelho, Miquelina Coelho, José Manuel Fernandes

agradecimentos especiais ao Dr. António Maria Mourinho e à família da Professora Joaquina Ferreira *a todos os outros personagens do filme*, especialmente de Portelo, Bragança, Espinhoselo, Palaçoulo, Cércio, Duas Igrejas, Paradela, Varge, Constantim

agradecemos também a todos os que, embora não figurando ajudaram de várias formas nos locais de filmagem

colaboração de Casa de Trabalho de Bragança, Lar de S. Francisco, Direcção dos Monumentos Nacionais, Magistério Primário, Museu Abade de Baçal, Serviços Florestais de Bragança, Câmara Municipal de Bragança, Funcionários da C.P. do Tua e do Sabor, Adriano Moreira & C^a, Lda, Alberto Rodrigues, SUCS Ld^a, Armando Alexandre Rebelo, Lda, Soc. Comercial Guérin, S.A.R.L., Companhia Portuguesa de Electricidade, Câmara Municipal de Miranda do Douro, Grupo de Pauliteiros de Miranda do Douro

Distribuição V.O. Filmes

Estreia 11 de Junho de 1976, Satélite

I.3 Ficha Técnica e Artística *Ana*

1982 – 35mm – cor – 113’

ideia original, décor e montagem de António Reis e Margarida Cordeiro

com Ana Maria Martins Guerra, Octávio Lixa Felgueiras, Manuel Ramalho Eanes, Aurora Afonso, Mariana Margarido, Ilda Almeida

imagem de Acácio de Almeida e Elso Roque

colaboradores José António Figueiredo, Jorge Caldas, Vasco Sequeira, Amadeu Lomar, José Tiago, Emílio Castro, José Albertino, Carlos Sequeira

som Carlos Pinto

colaboradores Pedro Caldas, Pedro Lopes, Mário Gast

director de produção José Mazedo

colaboradores João Bénard, Victor Gonçalo, Carlos Gonçalo, Manuel Leitão

produtor associado Paulo Branco

produção e realização António Reis e Margarida Cordeiro

filme subsidiado pelo Instituto Português de Cinema *e* pela Fundação Calouste Gulbenkian

agradecimentos Prof. D. Joaquina Ferreira, Carlos Patrício, Eng. Álvaro Barreira, Serviço de Caça e Pescas – Bragança, Força Aérea Portuguesa, G.N.R., E.D.P. – Barragem de Bemposta, Torralta, Enatur *e* Centro Português de Cinema.

filme inteiramente rodado em terras de Miranda do Douro e Bragança

I.4 Ficha Técnica e Artística *Rosa de Areia*

1989 – 35mm – cor – 88’

Inforfilmes apresenta

ROSA DE AREIA

filme produzido ao abrigo do acordo entre

Secretaria de Estado da Cultura e Radiotelevisão Portuguesa

participação financeira Fundação Calouste Gulbenkian

com Ana Umbelina, Balbina Ferro, Cristina de Jesus, Lia Nascimento, Maria Olinda, Alberto Mendes, Alcino da Costa, alunas da Escola Superior de Dança do Conservatório Nacional, António Reis, Artur Semedo, Carlos Alberto Gomes, Francisco Nascimento, Frederico Robalo, Ilda Pais, Luís Silva, Rodolfo Silva, Roxana

participação especial Ana Martins Guerra, António Manuel Baptista, Arnaldo Saraiva, Arquimedes Silva Santos, Constança Capdville, Fernando Lopes, Pedro Tamen

laboratório de imagem Tóbis Portuguesa

laboratório de som/ mixage Auditorium Synchron Art Systems – Genève

production associée Synchron Art Systems Genève

equipa técnica

director de produção José Mazedo

director administrativo Fernando Neto

chefes de produção Carlos Gonçalo, Mónica Vanzeller

assistentes de produção João Pedro Bénard da Costa, Carlos Teresinho

secretária de produção Paula Resende

assistente de realização Luís Alvarães

assistente de câmara José António Loureiro

anotadora Marina Fernandes

guarda-roupa Susana Carvalho

maquilhagem Ivan Coletti

assistente de som Laurent Poirier

assistente de montagem Manuel Mozos

aderecista José Vian

chefes electricistas Rafael de Sousa (Lito), Marinho Castanheira

electricistas Carlos Santos, Hélder Loureiro

chefe maquinista Vasco Sequeira

maquinistas José Pichel, Alchè

efeitos especiais Cinefec, Manolo Gomez, António Bueno Budia, José Vian

mistura Eng. Denis Sachaud

assistente Jean Ristori

étalonnage Teresa Ferreira

montagem de negativo Ana de Lurdes

cantina Antão Vilas Boas

agradecimentos População dos Concelhos de Vimioso e Mogadouro, Presidente da Câmara Municipal de Vimioso, Manuel Giraldes, António Martins, Cocabichinhos, Rosa & Teixeira, Ourivesaria Pimenta, Caixa Geral de Depósitos – Av. Da República – Lisboa, C.P., P.S.P. Lisboa, Escola de Enfermagem Artur Ravara, Conservatório Nacional, Faculdade de Ciências de Lisboa, António João Madeira, pintora Margarida Jardim, Jean Vartier

agradecimento especial Dr. Brás Teixeira, Dr. Pedro Tamen e ao cineasta Fernando Lopes

engenheiro de som Jean Paul Mugal

textos de Margarida Cordeiro

adaptação e fragmentos de textos Kafka, Montaigne, Saint-Jonh Perse, Carl Sagan, Atharvaveda, Canto Zen e texto jurídico medieval

música do genérico César Franck

argumento, cenografia, decoração, figurinos, montagem Margarida Cordeiro e António Reis

director de fotografia Acácio de Almeida

produtores José Mazedo, Fernando Neto, Acácio de Almeida

realização Margarida Cordeiro e António Reis

a João Santos

antestreia 10 de Outubro de 1989, Cinemateca Portuguesa

inédito comercialmente

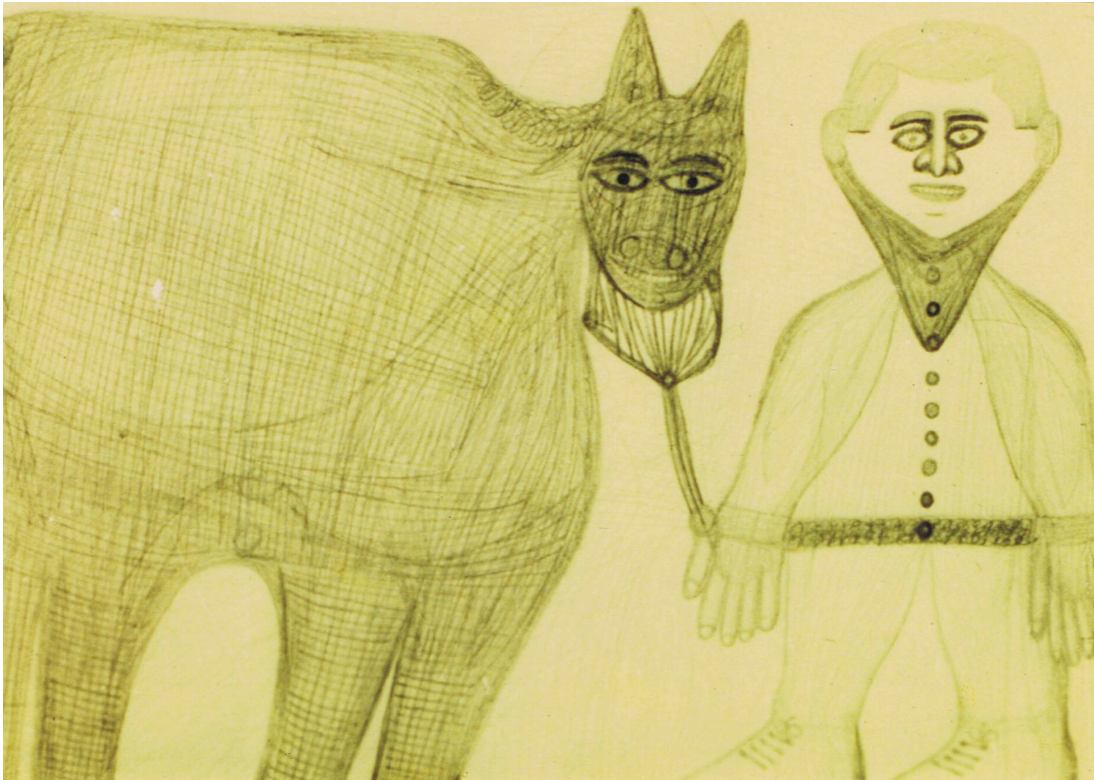
Anexo II – Imagens e Fotografias



1 – Margarida Cordeiro e António Reis



2 – Fotografia de Jaime Fernandes, que encerra o filme *Jaime*



3 – Imagem de desenho de Jaime Fernandes



4 – Imagem de desenho de Jaime Fernandes



5 – Imagem de desenho de Jaime Fernandes



6 – Imagem de desenho de Jaime Fernandes



7 – Fotografia de rodagem de *Jaime* no Hospital Miguel Bombarda (Henrique Espírito Santo)



8 – Fotografia de rodagem de *Jaime* no Hospital Miguel Bombarda, na imagem António Reis e Acácio de Almeida (Henrique Espírito Santo)



9 – Fotografia de rodagem de *Jaime* no Hospital Miguel Bombarda (Henrique Espírito Santo)



10 – Fotografia de rodagem de *Jaime* em Barco, na imagem António Reis e Acácio de Almeida e outro membro da equipa do filme (Henrique Espírito Santo)



11 – Fotografia de rodagem de *Jaime* em Barco (Henrique Espírito Santo)



12 – Fotografia de rodagem de *Jaime* em Barco (Henrique Espírito Santo)



13 – Fotografia de rodagem de *Jaime* em Barco (Henrique Espírito Santo)



14 – Fotografia de rodagem de *Jaime* em Barco (Henrique Espírito Santo)



15 – Fotografia de rodagem de *Jaime* em Barco (Henrique Espírito Santo)



16 – Fotografia de rodagem de *Jaime* em Barco (Henrique Espírito Santo)



17 – António Reis (© João Pinto)



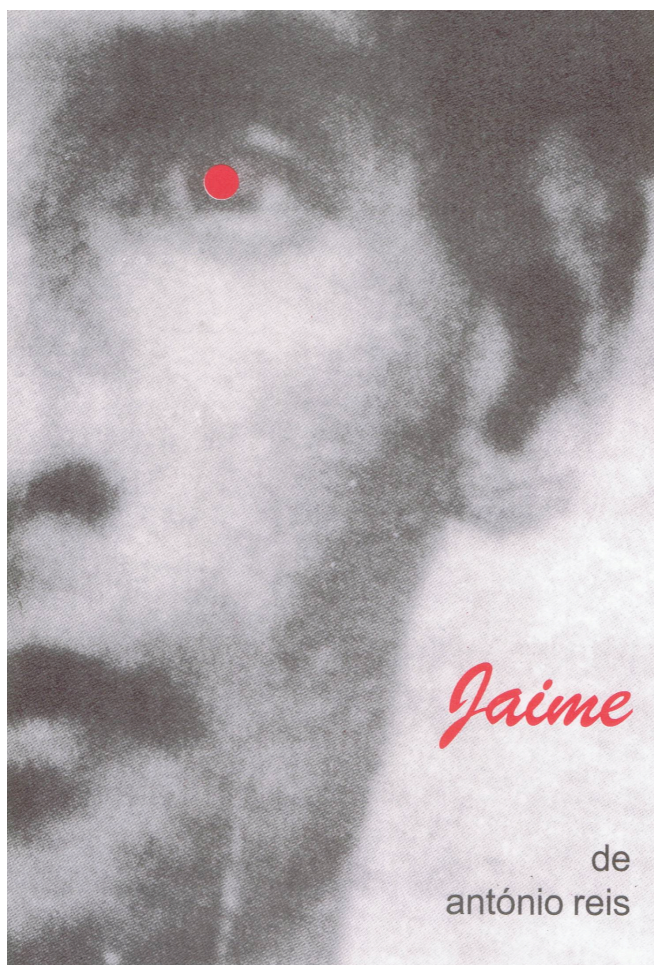
18 – António Reis (© João Pinto)



19 – António Reis (© João Pinto)



20 – António Reis, com Rui Poças e Ricardo Prates, intervalo na “Batuta” (© João Pinto)



Jaime, 1974
A partir das pinturas de Jaime Fernandes,
doente esquizofrénico internado durante 30 anos.

- Jaime é uma etapa decisiva e original no cinema moderno, daquele que só tolera a sua própria intransigência austera e radical. **João César Monteiro** - Filme de uma delicadeza visual e cromática espantosa. **Carlos Melo Ferreira** - Um gesto único de solidez e força instintiva: o máximo de modernidade com o máximo de originalidade. **José Manuel Costa**
 - Interessou-me converter esteticamente a vida este homem, dado que ele já não se podia defender, nem atacar, nem isso lhe interessaria. **António Reis**

Concepção Gráfica:
 Anabela Mouinho
 Impressão:
 Gráfiagem-artes gráficas
 Quarteira - 089/301920

CINEMATECA PORTUGUESA - CINECLUBE DE FARO
 NOVEMBRO 1997

17 - Postal Jaime – Retrospectiva organizada pelo Cineclube de Faro de 14 a 23 de Novembro de 1997

Anexo III – Entrevistas

III.1 Entrevista a Margarida Cordeiro

Gostava de começar com o seu percurso biográfico. Nasceu aqui em Mogadouro?

Vamos falar sobre mim? Quem lhe disse que eu gosto de falar?

Humm... Ninguém me disse, vou perguntar e a Margarida responde-me se quiser...

Não sei porquê, mas o sítio onde nasci não tem importância absolutamente nenhuma... para lhe ser franca, nem me lembro de ter nascido... não me lembro, era muito pequenina.

Foi para o Porto para estudar?

Não, não. Fiz a escola aqui, em Mogadouro, até à terceira classe, e fiz a quarta classe em Bragança, porque tinha lá uma tia. Depois podia escolher ir para Bragança ou para o Porto fazer o Liceu. Escolhi o Porto, fui para o Porto. E foram os meus irmãos a seguir, e, nessa altura, a minha mãe foi para lá. Éramos cinco irmãos – já não somos –, também já perdi muita coisa. Você tem ali um pai e uma mãe, eu já perdi pai e mãe, já perdi esses dois irmãos, portanto, tenho muita mágoa, está a perceber? Custa-me... Jamais penso em escrever as minhas memórias, nunca na vida. Portanto, é preciso cuidado quando se fala com alguém, pode estar muito magoado por dentro. É o meu caso.

E foi no Porto que fez a faculdade?

No Porto fiz o liceu e depois fiz a faculdade de Medicina toda. Fui para o hospital, e resolvi fazer uma análise, uma psicanálise e, nessa altura, não havia no Porto, e fui para Lisboa. Acabei por ficar em Lisboa mais de 30 anos. Fiz a análise lá, e fiquei muito bem. No Miguel Bombarda.

Conhece o percurso do António Reis antes de se conhecerem?

Nada, nada. Aliás, ele não gostava de falar disso. Dizia que não lhe interessava falar disso. Tanto que só conheci os *Painéis do Porto*. Lembro-me mal, mas ele disse que não dava valor a essas coisas. Por mim, podia contar, mas ele manifestou esse interesse e eu respeitei. Esse interesse em não... Falou também no Manoel de Oliveira, no *Acto da Primavera* e cheguei a ver os *Painéis do Porto*.

E os outros trabalhos que ele fazia, a recolha de poesia popular, a divulgação de poesia...

Ah, isso tudo sim, falámos disso e... Ele tem um livro de poesia que não foi reeditado. Fui contactada por um indivíduo que queria reeditar novamente o livro de poesia dele, os *Poemas Quotidianos*, mas eu disse que não estava interessada, dado que eu não sou a mulher do António. Há uma mulher do António. O António era casado pelo civil e pela Igreja e não podia casar comigo, claro. Portanto, os direitos de autor do António são da viúva.

Isso nunca ficou, portanto, resolvido, ou seja, foi...

Não foi resolvido. Se houvesse dinheiro, a viúva aparecia porque ela está a receber a pensão dele e a minha filha que era menor, ficou sem nada. Portanto, os *Poemas Quotidianos* não são reeditados porque eu não tenho a ver com isso. Tenho meia dúzia de poemas dele, se um dia conseguir publico mas... Eu não sou ninguém para a lei, civilmente.

E como é que se conheceram?

Num café. Conheci-o, não gostei dele e fui torta para ele. Mais tarde mandou-me um livro de Rainer Maria Rilke, *Cartas a Um Jovem Poeta*. Pelo meu irmão, um dos meus irmãos, pronto, foi isso. Nada de especial.

E depois viveram algum tempo em Gaia?

Sim, sim. Estivemos em Vila Nova de Gaia.

Lembra-se em que ano vieram para Lisboa?

Não. Se fizer contas talvez ... A minha irmã sabe, por exemplo. A minha irmã já estava em Lisboa. Esta com quem vivo. Tenho outra irmã, mas não nos damos com ela. A família também não me diz nada. É uma palavra. Eu sou uma pessoa de esquerda, acho que a família é uma das coisas mais doentias que há na sociedade. Mas acho que isso não tem interesse para nada. A maior parte das pessoas é conformista e por isso...

Deixamos a biografia e vamos falar dos filmes...

Eu agora já não faço Cinema, portanto já não sou cineasta sequer. Compreende? Essa é a realidade que eu tive de enfrentar durante anos, tenho um filme na cabeça, mas sei que já não o vou fazer.

Já não acredita que venha a fazer o Pedro Páramo?

Quem me dá dinheiro? Ficou o produtor com os direitos, se calhar até já fez o filme, não sei. Estou cortada de todas as informações de Lisboa.

Está a ser feito, noutra país. Está a ser feito pela terceira vez. Eu não leio nada de Portugal. Nada. Cortei com Portugal. Vou a Espanha, compro coisas espanholas, francesas e inglesas. Divulgação, e estou a par do que está a ser feito ou já foi feito pela terceira vez. Nunca se faz o mesmo filme.

Quando agora reli o Pedro Páramo e penso nos vossos filmes, parece-me que o livro foi escrito de propósito para vocês.

De propósito para nós e a seguir ao *Rosa de Areia*. Precisamente naquela altura.

Diga-me uma coisa porque isso me intrigou. Quando fizeram o Rosa de Areia já tinham o projecto do Pedro Páramo? Já tinham lido o livro? É que há uma cena no Rosa de Areia que me remete muito para o Pedro Páramo: a cena em que as duas raparigas estão a falar com o pai e o pai está morto.

Ah, não. Não tem nada a ver. Essa parte é singularmente e conscientemente uma homenagem ao meu pai. Nada. O meu pai estava já morto nessa altura. Isso é verdade, era uma homenagem a ele. O livro tem interesse porque um dia, no Porto, o meu irmão Francisco – que era médico -, e gostava de literatura, passou-me um livro para as mãos e disse: “pega lá um livro para o teu próximo filme”. Achei piada. Era o *Pedro Páramo*, não conhecia. Fiquei com aquele livro muito tempo. Começámos a ler e começámos a entusiasmar-nos. Foi assim, lentamente, mas foi o meu irmão que disse: “pega lá o teu próximo filme”. Ele adivinhou.

E gostou imediatamente, gostaram os dois imediatamente?

Para mim, é literatura do melhor.

Como era o vosso trabalho em conjunto? Definiam-no muitas vezes, em entrevistas, como um acto de amor, como uma espécie de diálogo infinito, que é uma definição muito bonita.

Sabe que as pessoas nos aborrecem a fazer perguntas. Temos de responder aos jornalistas. Quando as pessoas trabalham, é tudo muito complexo, é complexo, são duas cabeças que funcionam como uma só. Portanto, é difícil explicar a menos que alguém já tenha feito essa experiência.

A menos que já tenha trabalhado intensamente com outra pessoa...

Se alguém trabalhou com outra pessoa ou três ou quatro, mas em geral duas dá melhor. Apercebe-se que se dão bem as ideias, as ideias são multiplicadas, são potenciadas de uma pessoa para a outra. As pessoas perguntam e a gente diz que é amor e outras coisas assim.

Mas há essa empatia. Lembro-me de o António Reis em entrevista dizer: “às vezes a Margarida tem uma ideia e eu penso imediatamente que eu podia ter tido aquela ideia e vice versa”, ou seja, cria-se uma...

... sim cria-se uma potência e facilitação de... ao fazer a mesma coisa, duas pessoas fazem-na melhor que uma, se se entenderem bem. Se não houver rivalidades... se houver apagamento da personalidade. A pessoa tende a reagir, a isolar-se, mas com duas pessoas que se entendem bem, não há limites. Funcionam como uma só.

Pensando no Rilke e nas Cartas a um Jovem Poeta, em que ele aconselha o jovem poeta, dizendo-lhe que o poema tem de nascer de dentro. Acha que podemos comparar esse processo à criação dos vossos filmes, nasciam de um espaço interior, ideias que os dois tinham em conjunto e que depois trabalhavam?

Sim, sim. Durante muito tempo. Durante muito tempo.

E depois faziam uma planificação?...

Não, não, não. Até aqui [o *Rosa de Areia*], os diálogos não são tão pertinentes nos filmes, são *rappports*. No *Pedro Páramo* seria a primeira vez que nos íamos debater com frases, com frases completas. A seguir ao *Rosa de Areia* era este, pronto. Entrava o discurso, o discurso completo e das personagens umas com as outras. Era uma aposta engraçada.

A planificação era uma coisa americana. Por exemplo, eu tive esse problema com o último produtor que tive. Queria que eu fizesse uma planificação total à americana e de graça, do *Pedro Páramo*. Achei que era uma das coisas um bocadinho exorbitantes que me pediam.

Fazer planificação, isso é um profissional que faz, ou argumentista e que é pago por isso. Ora, um filme passado com guerras não dá. Em que eu tinha que fazer tudo, realizador e não sei quê e ainda fazer planificação. Não. Nós não fazíamos planificação, planificávamos entre nós.

Exacto, quando eu falo de planificação não tem de ser uma coisa escrita, ou seja...

Ainda em mente? Na cabeça.

Sim, exactamente. Era um trabalho de filigrana que estava pensado ao detalhe por vocês.

Exactamente. E essa filigrana era construída vindo para aqui, em férias, sem automóvel, que eu não tenho automóvel nem ele tinha, em autocarros e bicos do acaso, íamos para as aldeias, ficávamos no meio de um lavrador, andando a pé. Íamos vendo as pessoas, tirando ideias. Pode ser neste caminho, pode ser naquele. Foi com muitos, muitos, muitos, muitos – não é dias –, meses e meses e meses, às vezes anos. E, quando um plano surgia, vinha feito. Aparecia. Tinha sido um trabalho muito grande anterior. E a pessoa, depois, decidia.

Faziam um enorme trabalho de repérage?

Muito, muito...

E como é que escolhiam as pessoas?

As pessoas eram a 100%. Vê uma e diz: “aquela é” e vê as outras e não são. Não há raciocínio. Eram escolhidas pelo modo de ser, o modo de andar, de falar, o modo de gesticular. Importantíssimo, o modo de gesticular, falar muito com elas e ver o que eram capazes, nunca lhes pedir para fazerem coisas... Por exemplo, se a pessoa é calma, não lhe íamos pedir para gritar, etc. Aproveitar em bruto o que as pessoas são. Pronto. E daí que estejam sempre tão certas, não é? Nenhuma delas está a fazer teatro.

São justas. E depois como decorria a rodagem?

Na rodagem era o António que aparecia, era ele quem dava as ordens, era ele que dizia “acção” e tudo isso. Em todos os filmes. Isso foi uma coisa que eu me apercebi que não podia ser eu. Porque a equipa era toda de homens.

E Portugal era um país machista e o meio cinematográfico ainda era pior.

E não era só isso. Em todo o lado, é machista.

E a Margarida foi uma pioneira. Quase não havia mulheres até aí...

Havia. Havia a mulher do Straub, a Danièle Huillet.

Sim. Mas em Portugal era praticamente a única.

Eu tive um grande amigo, não sei se está vivo, o Joaquim Pinto, que era de som e que, depois, fez uns filmes. Um dia, chegou da América Central e disse: “Ó Margarida, vi lá uma coisa que me fez lembrar você, era uma realizadora sozinha com uma equipa toda de homens e não se via uma única ordem dela. Tinha de ter um assistente para dar as ordens porque se fosse ela não lhe obedeciam. E eu nunca tinha pensado nisso mas é mesmo.” Ele foi tão simpático em me dizer isso. Tinha visto um exemplo que lhe tinha feito lembrar o meu caso. Achei muita piada ao Pintinho, nós chamávamo-lo o Pintinho.

Ainda está vivo e a trabalhar, o Joaquim Pinto...

Era muito sensível, muito bom rapaz.

Não dava ordens, mas estava muitas vezes à câmara?

Sempre, sempre... Para a câmara, estudar os planos e... A gritar acção é que não. Havia alturas em que eu aparecia um pouco mais e começaram a chamar-nos a equipa Cordeiro. Há dificuldades, pronto. É uma sociedade machista. Mas de um lado ao outro do mundo, não é só aqui.

Sim, é verdade. Também se continua a ter o hábito de dizer os Straub, em vez de referir o Straub e a Danièle Huillet.

É em todo o lado. Não há excepção.

Daquilo que li, apercebi-me e, enfim, isso era profundamente injusto e é um bocadinho fruto desta sociedade que estávamos a falar, que muitas vezes as pessoas se referiam só aos filmes do António, quando os filmes eram dos dois, eram de ambos...

Mas aí há um equívoco provocado por mim, porque, por exemplo, depois dos filmes acabarem, eu desligo-me. É como se desse à luz os filhos e eles fossem seguindo

a sua vida. Deixo-os ir. Quer dizer, interesse-me por eles, gosto que sejam bem analisados, é isso que me interessa. Não é que sejam vistos, que sejam bem analisados. Que há pessoas que gostem e que saibam porquê. O António seguia-os, era maternal com os filmes. Ia a todo o lado, gostava de discutir, aliás, ele adorava a juventude. Era professor, tinha um contacto muito bom com os jovens. Eu para professora não tenho jeito nenhum. Portanto, ele acompanhava mais as coisas e era ele que aparecia, portanto, é natural que tivesse havido também uma confusão aí, devido ao meu retraimento, depois dos filmes. Mas acrescente-lhe o machismo também.

Mas isso revoltava-o imenso, pelo que percebi.

É claro, via que eu me sentia mal. Claro que sim.

E a Margarida, como é que lidava com essa situação?

Mal, mal. Mal, mas não a resolvi.

Diga-me uma coisa, acha que por a vossa obra ser tão...

Pequena?

Não, não, não... Foram quatro filmes, mas é uma obra grande, no sentido que é...

Não, não é. Sabe o que é morrer na infância? Morreu na infância, estava a chegar à puberdade, coitada.

O que eu acho é que no Rosa de Areia, ao contrário do que muita gente escreve, se experimentam muitas coisas que não estão nos outros filmes e abre muitas portas...

Abre portas para a frente.

... para a frente, sim. Ou seja, houve ali um caminho interrompido, porque ali sentia-se que havia um novo caminho que se estava a traçar...

É das poucas pessoas que mo disse, e é verdade...

No Rosa de Areia havia coisas novas que vocês estavam a experimentar e, claro está, não havendo nada a seguir não se pode saber onde é que elas iam explodir, onde é que elas...

Nem mais, é isso mesmo. Estou 100% de acordo.

O que lhe estava a querer perguntar, e isto é um bocadinho provocatório, é se pela singularidade do vosso trabalho, podemos dizer que é um Cinema que não teve um Cinema nem antes, nem depois?

Aqui, em Portugal?

E não só. É como se não houvesse Cinema antes, nem houvesse Cinema depois.

Vou-lhe dizer uma coisa, porque nunca ninguém me perguntou, que é isso. O que eu penso é assim: o Cinema só existiu em raros filmes e são principalmente à volta do Cinema mudo e princípio do sonoro. Em que a linguagem do Cinema estava a autonomizar-se, portanto, metia imagens, não havia raccord ainda, metia imagem e, ao princípio, nem som, portanto teve de se elaborar uma linguagem, quanto menos signos há, mais complexa é.

Há filmes belíssimos no Cinema Mudo, porque a pessoa tem de explicar aquilo, sem se perder.

Ora, quando começa a meter uma fotografia, e a retoca, e põe mais pixéis e mais cores e mais nada, está a estragar, está a fugir da criação. Está-se a aproximar da realidade crua.

Portanto, esses filmes do mudo, e do princípio do sonoro, eram obrigados a dizer as coisas todas em pouco, eram obrigados a ser sucintos, e “donc” – e digo em francês que agora nesta época há cá muitos –, a serem concisos e, portanto, estéticos.

À medida que se começou a desenvolver o sonoro, entra o diálogo, depois entra o plano e o contra-plano. Os americanos têm muita culpa, plano/contra-plano. Há um plano e ele diz “yes”, muda para outro e ele diz “no”. Depois muda para outro...

A estrutura narrativa linear...

Total e despropositada. Que, depois, entra nas telenovelas e você fica doida, pois não percebe porque é que os planos mudam de uns para os outros. O porquê, não percebe. Quer dizer, a palavra entra e absorve o Cinema, o Cinema visual e a sua linguagem, a sua gramática desaparece, e fica o Cinema falado. Cinema teatral, como é o do Manoel de Oliveira, que é o pecado dele.

A pessoa perde-se. Quando tem muitos, muitos itens a elaborar, quer na fotografia, quer no som, quer no Cinema, quer na Literatura, a pessoa perde-se. Não as domina todas. Você não pode tocar 30 instrumentos. Se tiver um só, é obrigada a dar, com um instrumento só, o que quer dizer à outra pessoa e o Cinema também foi isso. Eu digo que foi, porque já não existe. Portanto, quando se faz um filme diferente, volta-se outra vez aí, às origens, e é por isso que temos uma certa nostalgia ao vê-lo. Acho que nalguns filmes, os nossos não sei, porque não...

Então acha que sim, que poderemos dizer que, é como se não houvesse um Cinema antes e depois. É de um primitivismo, das origens...

Não chamo primitivos, diria antes o princípio. A palavra primitivo está degenerado, a palavra. Perdeu o sentido.

E não acha que se criou um equívoco, sobretudo no Trás-os-Montes e no Ana, em que o lado etnográfico foi demasiado sublinhado?

Eu sei.

Os filmes são muito mais complexos, não se reduzem à etnografia.

Mesmo o filme etnográfico, quando o é, é muito bom. O Jean Rouch é muito bom. Porque ele não copia o que está a ver,

Mas o Rouch também é mais complexo, não é só etnográfico.

Ninguém é só etnográfico. Os etnógrafos, os sociólogos, no início, eram todos homens, foram descobrir no mundo coisas absolutamente extraordinárias. Iam às sociedades antigas, iam ali à Nova Guiné e entrevistavam os caçadores, os homens que se tingem e comem o cérebro dos outros, na Nova Guiné. E tinham umas histórias muito estranhas. O Marcel Griaule também. Iam ao Mali e entrevistavam os chefes da aldeia, aqueles que estão na casa da palavra. É engraçado porque a palavra é nossa, a casa da palavra – os portugueses deixaram lá a marca. Onde estão os homens, os pais estão ali a observar, e as mulheres vão para a casa da menstruação, eles mandam as leis. Os nossos homens iam lá e falavam com os homens de lá. Portanto, a Etnografia era tudo menos a verdade. A Etnografia tem de ser vista, para começar, por um homem e uma mulher, que têm olhares diferentes logo e, depois, tem de estar muito tempo lá, para saber o que se passa, para não levar o nosso esquema mental ocidental para lá.

Tem de se lavar o olhar...

Tem de se lavar a nossa escala de visão, a nossa tela que nos filtra tudo, o que é difícil, diminui-la ao mínimo. E adoptar talvez... há pessoas que já fazem isso. Há pessoas que vão viver para o deserto e que, depois, se atrevem a fazer umas obras. Depois de lá estar muito tempo... mas o muito tempo, actualmente, são meses, três meses, quatro meses, é pouco. Eu estou a falar de Etnografia, portanto, etnógrafos são pessoas que vêm com os olhos ocidentais coisas diferentes do ocidente.

Já têm uma construção sobre a realidade, uma construção ou uma deformação, se quiser. O Cinema também, o nosso não é etnográfico, tem muito de imaginário, muito de pessoal, projectado em coisas da província. Portanto, a província é tudo menos os nossos filmes, tem a ver, mas...

Está lá e ao mesmo tempo...

É um meio. Foi um meio para a gente falar, não se pode falar lá em francês. Lá, nós falamos em transmontanês, é isso...

E quando a mostram, também não a mostram só com aquilo que ela era, há uma dialéctica de tempos, estão inscritas as marcas dos milhares de anos que antecedem...

De leve, de leve... mas está tocada, está em vários tempos, sim. Vários níveis de tempo.

Se calhar mais no Trás-os-Montes...

Quando nós falamos com uma pessoa, também estamos a falar com essa pessoa desde que nasceu, foi como você começou: onde é que eu nasci. Pronto, a pessoa não sou eu hoje, não é?

Hoje, aqui, nós as duas dizemos uma história connosco, não é? Uma história connosco.

Há uma entrevista em que a Margarida diz que os seus filmes podiam ser olhados como uma espécie de arquitectura musical. Acho essa expressão muito forte e adequada para pensar a estrutura dos vossos filmes.

É a harmonia de tudo com tudo. Das cores, das linhas, de algumas palavras.

Permite pensar os filmes melhor do que se os pensarmos por um determinado pensamento de cinema pré-concebido...

Sim, o Cinema não é preconcebido, o Cinema é planeado, é planeado deliberadamente e com cinismo para agradar às massas. Ou, então, é feito com efeitos especiais para agradar à maioria. Não sei, não vi o *Avatar*, mas há-de ser uma coisa assim... Eu, actualmente, estou sem nada, nem vídeo, nem televisão, nada. Estou há anos virgem, lavada. Agora vou arranjar um vídeo, porque estou-me a aproximar de uma idade avançada e quero ver alguns filmes, que considero da minha vida, quero ver assim de vez em quando...

De que cineastas é que gostavam, admiravam?

É muito difícil... Assim à toa. *O Vento* do Sjöström, *A Regra do Jogo* do Renoir...

E o Ford?

A Desaparecida! Muito! Vá dizendo, vá dizendo...

Do Ozu?

Sim e do Mizoguchi, *Os Contos da Lua Vaga*...

O Dovjenko, o Paradjanov

Muito! Mais do Dovjenko, aliás, o Paradjanov é um bocadinho...

Nós fomos comparados muitas vezes com o Paradjanov. O Paradjanov, para mim é, muitas vezes, ornamental. E tudo o que é ornamental e não é funcional exclui-se... Por exemplo, ele é capaz de fazer um plano com um lindíssimo brocado, uma mulher com umas coisas de pavão, e mais umas romãs e mais não sei quê... é muito. Tanta coisa junta... Quando há muita coisa junta bonita, não se vê. Para se ver, as coisas tem de se ler, e para ler é preciso limpar. Limpar, reduzir. Pecar por defeito e não por excesso. Isso faz parte da harmonia da música.

Mais o Dovjenko, A Terra...

Sim, sim, sim. Mais? Deixa cá ver... Desses mais jovens... *O Grito* do Antonioni...

E O Deserto Vermelho?

O Deserto Vermelho menos. *O Grito*, muito! Perfeito do princípio ao fim. *Roma, Cidade Aberta*, do Rossellini, e que mais? *A Corda*, e gosto muito do *Chamada para a Morte* do Hitchcock, com uma actriz de quem não gosto nada que é a Grace Kelly...

E são estes os filmes que queria rever?

Queria, queria. São cerca de 12 ou 15. São filmes que gostaria de rever antes de morrer. Gostaria de os ver e estar a pensar mais neles. *O Boudu sauvé des Eaux*, do Renoir. Dois filmes do Cocteau, o *Orfeu* e o *Les Parents Terribles*. *O Atalante*, do Jean Vigo. Quase nenhum americano. O Orson Welles, claro. O *F for Fake* e o *Citizen Kane*. Foi um génio, um génio absoluto.

Voltando ao Parajanov e ao que me estava a dizer dele...

Eu não conheço os filmes todos... Mas o que vi pareceu-me ornamental. É bom, bom, mas perde-se pela decoração.

Há uma pergunta que lhe queria fazer sobre os vossos filmes e que tem a ver com o Paradjanov. O Serge Daney, escreve a propósito do Paradjanov...

Era um grande amigo, um grande amigo, o Serge Daney...

Dizia ele, que olhar para os filmes do Paradjanov e pensar que cada coisa simboliza algo, pode criar uma tendência excessiva para decifrar os mistérios, os símbolos e o espectador ficar divorciado do que vê. As coisas estão lá para ser vistas, mas, se calhar, não precisamos de estar a ler todos os símbolos.

Sim, sim, isso é verdade. Mas, mesmo assim, acho decorativo. Porque, se vir um filme de que gosta, nunca vê o mesmo filme. Eu, por exemplo, uso muito o exemplo de *A Regra do Jogo* do Renoir, que é um filme que até se poderá dizer que foi feito “com uma perna às costas”, parece... É um espanto, sempre que o vejo, sempre que o vejo há pequenos pormenores que me saltam, que eu digo: fabuloso!

E gosta de O Rio Sagrado?

Menos. É muito bonito, mas já desequilibrado. Há qualquer coisa que peca, não sei... Tem coisas muito bonitas, as crianças a brincar debaixo das escadas e depois aquela história da serpente... Mas não tem a tensão do outro ...

Quando se fala da vossa obra fala-se muito da imagem, mas não se fala tanto do som, mas o som e o silêncio são muito importantes. Os sons do quotidiano estavam muito presentes, o vento, os pássaros, as cigarras, os grilos, o crepitar da lareira...

E era som directo. Tudo era em directo. Mas é muito difícil o som em directo, porque se falha qualquer coisa lá fora, na equipa, os actores não dizem bem, tem de se

repetir *n* vezes, *n* vezes, *n* vezes... Portanto, tentámos fazer isso, estávamos em Portugal a trabalhar com filmes de baixíssimo orçamento. Baixíssimo orçamento.

Eu li ontem que o Almodóvar está a fazer um filme e tem 30 milhões de euros. Eu penso para mim: eu e o António ganhámos 5 mil contos, portanto, dividindo, dá 2500 a cada. Eu, de cada vez que fazia o filme, saía do hospital e não ganhava, a repérage era feita de graça, 2500 a dividir pelos quatro filmes... Portanto, quando eu penso em 30 milhões acho que fazia o filme e sobrava-me dinheiro.

Eu gosto do Cinema do Almodóvar, mas não tenho filmes dele na minha lista. Gosto porque é ousado, vai para a frente, as atrizes são felizes, nota-se isso. Mas não se contém, não tem um princípio e um fim, está a perceber? Não se contém dentro do envelope Almodóvar. É o defeito dele, é ser exuberante demais. Mas isso talvez até seja bonito da parte dele.

Mas, portanto, o som era difícil de fazer, mas está muito bem feito, está bem apropriado...

Não está, não. Você não conheceu o som magnético. Quando depois é aglutinado, coagulado... É como quando você coze um ovo, e fica agarrada aquela película transparente. O som fica coagulado no óptico. Eram coisas tão lindas. Nós tivemos um trabalhão com o som...

Mas o som era pensado, muito trabalhado.

Totalmente.

Queria que me falasse também dos silêncios...

O silêncio é igual ao som, sem som não há silêncio e o silêncio não existe sem som. Sabemos isso da música, não é?

E por isso, o silêncio às vezes ganha uma força ainda maior...

Os silêncios na música e no som, mas também há o silêncio na imagem, quando há silêncio na imagem há um sobrecarregamento da imagem. Com objectos, com cores, com coisas.

E isso é importante em vários planos, estou a lembrar-me do plano da despedida...

Sim

... da menina do pai, não há som que aquela cena pudesse ter, ou seja, aquela cena é belíssima e é perfeita, porque qualquer som que fosse posto ali era acessório, estava a mais.

Nem sabemos se existiu algum som, aquilo foi verdade, aquilo foi uma cena de verdade. Foi recriada depois, foi-me contada e transposta depois.

Portanto, quando me contaram, não sei se havia palavras, se não havia palavras, fez-se, com a maior naturalidade possível. Um bocadinho comprido, porque foi comprido. A miúda despediu-se do pai durante muito tempo. Há quem se mexa um bocadinho na cadeira e tal, mas não é puxar pela cena, é que foi verdade...

Era a duração certa, tinha a ver com isso...

A duração tinha de ser dada, tinha de ser dada.

Para além da duração do plano, pensaram na luz, as horas a que tinham de filmar, para conseguirem aquelas sombras que prolongam ainda mais a despedida?

Sim, sim. Claro. A sombra vai para lá até para o pai, não é? A sombra da nuvem para cá. Tudo isso, tudo isso foi pensado. Todo o plano foi pensado. Você na pintura também nota isso, não é? Quando vê um quadro que gosta... a sombra das coisas não estão feitas à toa. Se ler um livro de pintura você vê linhas que os estudiosos dos quadros juntam. Olhos com olhos, com umas linhas. Cada um verá a sua coisa, mas tudo isso tem importância, claro.

Davam também uma grande importância aos raccords cromáticos, o cromatismo era muito importante. Estou a lembrar-me, por exemplo, nessa cena, a Ilda traz um laço vermelho no cabelo, quando se está a despedir do pai e, antes, quando está a falar ao Luís sobre o pai, o avô dele, vemos a cena em que eles, na neve, vão ao cemitério. E, no cemitério, há umas flores vermelhas que são a única coisa que mancha o branco da paisagem. É aquele bocadinho de vermelho. Ou seja, todos esses detalhes, esses cromatismos estavam pensados. No Rosa de Areia, o ocre também está muito presente e as estruturas circulares ...

Tudo isso foi pensado, claro.

Voltando atrás, como é que nasceu o vosso desejo de Cinema, como nasce o Jaime?

Eu nunca tinha feito Cinema, não tenho a escola de Cinema. Portanto, eu trabalhava num gabinete no hospital, em Lisboa. E tinha um desenho do Álvaro Cunhal, atrás da secretária. Era a Maria vai ter um menino, as comadres em círculo a cochichar que alguém ia ter um menino. Depois, esse quadro foi retirado. E, na minha frente, havia um quadro muito estranho, recortado. Era do Jaime. Durante muito tempo olhei para ele e tinha curiosidade. Um dia, tirei-o e percebi que não era uma cópia, era mesmo um desenho. Comecei a investigar e descobri ainda muitas dezenas de desenhos do Jaime. Tinha morrido dois, três anos antes de eu chegar ao Hospital. Portanto, a maior parte dos desenhos estavam com a Geni Cunhal, irmã do Cunhal. O marido da Geni que foi assassinado pela PIDE, também era psiquiatra, também deu lápis e papel ao doente. Na altura, não tínhamos dinheiro para dar coisas aos doentes, nada, lápis ou borrachas, não havia dinheiro. Agora parece que ainda há menos. O Jaime pintava com tudo o que encontrava, incluindo tintura de iodo. Portanto, apanhei esses desenhos todos, juntei-os. Fez-se um trabalho sobre ele. Como eu nunca tinha feito Cinema, não assinei como realizadora. Fomos à terra do Jaime, as cenas que aparecem são da terra do Jaime. Aparece a viúva dele, a casa era onde ele tinha vivido. Tentámos uma aproximação, ele já tinha morrido, não fizemos uma figuração a fingir que era o Jaime nem nada disso.

Não. Nem uma figuração sobre a loucura.

Nada. Quem pode falar sobre isso?

São os fragmentos, da passagem de um homem, não é...

Sim, os fragmentos do que havia. Já havia pouca coisa. Ainda no hospital coitado, onde esteve muito tempo. Depois, os desenhos foram vendidos a um *marchand* de quadros que os comprou todos por mil contos ou por menos à enfermeira. Eu e o Tó, éramos um bocadinho *naïves*, ainda escrevemos ao Picasso, só que nessa altura a mulher do Picasso pendurava as cartas - vim eu a saber mais tarde-, num fio e ele nem sempre as lia, tínhamos mandado os desenhos, umas cópias, para ele avaliar, dizer qualquer coisa. Agora, vejo que éramos muito *naïves*.

Depois, falámos com Lausanne, onde há um Museu de Arte Bruta. A Gulbenkian não os quis comprar, mas acabou por ser a enfermeira a vendê-los ao *marchand* que os vendeu por muito mais dinheiro. Perderam-se. Eu tenho dois ou três, que não valem grande coisa, mas com que fico por lembrança.

Portanto o *Jaime*, eu entrei no *Jaime* a brincar. E descobri que gostava. Uma das coisas que mais gosto é dirigir actores, imenso, imenso, imenso... dirigir actores não é dizer faça isto ou faça aquilo, passa para aqui e passa para acolá. E eu não sabia...

E isso passa também e primeiro pela escolha da pessoa, não é? Porque quando está a escolhê-la já percebe que há nela...

Sim. Mas é um gosto que eu não sabia que tinha, foi uma revolução. Já no Teatro eu seria incapaz de dirigir actores, é outra coisa totalmente diferente, tiro o chapéu, gosto do Teatro mas gostei muito da direcção de actores, de andar nas filmagens, da repérage, e por último, da montagem. Gosto da montagem. O filme depois de feito...

A montagem também era uma coisa decisiva.

Muito. Muito, muito, muito.

E faziam muitas takes de cada plano?

Sim.

E foi uma coisa que se foi depurando? Ou...

Não. Umas eram feitas à primeira, outras não... Por exemplo, se não tiver som directo com a pessoa a falar, etc., é fácil perceber que são menos coisas e que podemos garantir que a take está feita. Mas se for a falar, ou se for uma frase, mesmo pequena que seja, repetíamos às vezes, muitas vezes.

Aqueles planos mais complicados do Rosa de Areia... Estou-me a lembrar do plano que calculo tenha tido uma grua em que se está a falar na cena da batalha e depois acaba sobre o esqueleto.

Ah! Esse! Esse foi uma tarde.

Foram feitas muitas takes?

Não. Duas ou três. O Acácio era muito, como é que eu hei-de dizer? Era muito compreensivo.

Percebia o que vocês queriam...

Sim, sentia o que queríamos. Foram duas ou três takes. Deu trabalho a montar tudo, deu bastante trabalho a montar tudo, mas quando se começou a filmar não foram mais que duas, três. Às vezes, uma coisa simples é que demora mais tempo, por razões várias. Não se pode, e não fomos melhorando nesse aspecto, fazendo cada vez menos. Não. Dependia mesmo do assunto. Do assunto, da temperatura, da chuva ou não...

E havia material que filmavam e que deixavam de fora porque na montagem percebiam que não tinha a exigência que queriam?

Ficou tudo perdido. Ficou tudo perdido nas casas de montagem. A maior parte dos planos ficavam mas, por exemplo, as takes que não usávamos, ficavam de fora, iam mesmo fora.

E depois havia cenas que não entravam porque não se coadunavam, não jogavam... Ficou tudo perdido.

Não havia atracção com o resto dos planos...

Não. Não se inseriam bem.

Relativamente ao Ana, que tem histórias que são suas, podemos dizer que é uma espécie de memória sujeita a um processo imaginário? Ou seja, que são memórias suas, mas que são sujeitas a um processo que não são apenas as suas memórias, que elas são, de alguma forma, transformadas.

Por exemplo?

A história é a história da sua avó.

A história é a história da minha avó. Eu assisti. Vi-a moribunda e fui embora. Depois, foi contado. É um assunto que eu, muitas vezes, evitei, foi-me contado por várias pessoas que assistiram, e, portanto, foi muito muito efabulado, muito alterado. O essencial manteve-se, não é? A perda de sangue, os lençóis, manteve-se tudo.

Os planos em que a Ana chama a Miranda e atravessa os lameiros e que termina num campo geado... a geada branca ainda faz sobressair mais o sangue, eram planos que também já estavam totalmente planeados, ou seja, na rodagem já sabiam exactamente em que locais iam filmar?

Sim, aqui perto de Bragança. Já, já tínhamos... Às vezes, é evidente que aquele vale nos interessa, mas supondo que queremos geada de manhã, chegamos lá e não há geada, mas há no outro ao lado, tínhamos sempre alguns locais de reserva...

Tinham já essa maneabilidade...

Como não tínhamos muito dinheiro, tínhamos uma maneabilidade dentro do que nos convinha. Algumas eram mesmo lá, nos sítios que nos convinhem, outros eram uma segunda escolha. E estava feito.

Desde que houvesse a garantia desse rigor. A geada era necessária, o tempo, a luz.

Sim. Tudo, tudo.

E essa relação era fácil com os produtores, que estão sempre a tentar não deixar derrapar orçamentos e preocupados com as horas que se está a trabalhar para além do estipulado, porque tempo para eles é dinheiro...

Nessa altura, portaram-se bem... Eram mais novos, eram entusiastas, tinham sido alunos do António...

Não havia, então, tanto aquela pressão do: “estamos aqui não sei quantas horas à espera para filmar”...

Ah, mas estivemos muitas horas! Havia dias que estávamos muitas horas.

Mas os produtores não eram como hoje?

Não, não. Isso começou a haver agora. E estes últimos, a experiência do *Pedro Páramo*. Queriam um filme à americana, sem dinheiro à americana, tornar-me uma vítima. Não. Isso, simplesmente, não.

Margarida, fale-me do plano do eclipse, que é muito, muito bonito. Como é que foi preparado?

Foi todo construído. Foi todo construído. O eclipse existiu... A história existiu, uma senhora que ia vender pão numa estrada e tal, pronto, aquilo é numa estrada. Ali a senhora, que equivale à outra senhora do burrinho está sentada a ver o horizonte e que relembra a história. Pareceu-nos melhor assim do que estar a ilustrar o burrinho, a pessoa, até porque era difícil recriar um eclipse. Quando as coisas são difíceis e não se pode dar o equivalente ou melhor, foge-se, não é? As cenas de amor não me convencem, não. As cenas muito intensas é preciso cuidado com elas.

E a panorâmica estava estudada, as folhas foram guardadas para dar aquele cromatismo todo...

As folhas eram de castanheiro, todas apanhadas, as pétalas vermelhas debaixo da rapariga também foram colhidas nessa manhã, papoilas colhidas aos quilos.

Quando se chega à mãe Ana, está a ouvir-se a história do eclipse, mas ela ainda não está a falar. Ela só começa a falar num determinado momento, e isso também foi uma decisão vossa, ou seja, que o resto fosse contado em off...

Sim, sim, sim.

Em todos os filmes, há sempre crianças e há sempre um lado lúdico, muito, muito forte. Eu, pelo menos, acho que há muito esse lado de brincadeira que as crianças têm. Uma brincadeira que se pode prolongar até a um infinito. Vocês olhavam para as crianças também dessa forma?

Claro. Somos crianças, não? Os que deixaram de ser crianças não sabem já o que é isso. Eu considero-me uma criança ainda.

Há dois momentos no Trás-os-Montes. Há o primeiro, em que as crianças resolvem ir à ribeira e, quando chegam à ribeira, estamos numa estação diferente e há peixes congelados e há pedra do raio e há aquele momento em que recuamos e avançamos centenas e centenas de anos e tudo começa com o “Era uma vez” que a Ilda diz ao filho, quando lhe aconchega os lençóis. Ou seja, há aí essa magia da infância que está muito presente.

Quem teve uma infância tem magia, não acha? Isso é um conto chinês. O conto dos antepassados dos miúdos é um conto chinês. Assim como aquela aldeia, em que o pó da aldeia são os habitantes antigos da aldeia, também é um fragmento chinês.

E a rapariga do circo em cima da bola, com os gansos que passam e cujas cores das penas jogam com o cromatismo do tapete pendurado ao sol. Aquele equilíbrio frágil, pode ser o equilíbrio frágil do mundo?

Não, não. Isso já é...

Já é o símbolo...

Dá-lhe o significado que quiser.

Mas ela já era uma trapezista mesmo do Circo, fazia esse número no Circo, quando caía, o pai à noite batia-lhe, por ela não fazer bem. E depois pedia-lhe desculpa, dava-lhe beijinhos. Nesta altura, ela deve ser adulta. Ela fazia esse número no Circo. A história é a do rapazinho que está doente e que chamam o Circo que passa, por exemplo, para fazer umas brincadeiras. Porque não havia televisão, dantes as pessoas não se aborreciam de morte, as pessoas ocupavam o seu tempo também. Ocupavam o seu tempo com várias coisas.

Essa ocupação de tempo está muito presente nos filmes, marcas do quotidiano, o quotidiano está muito bem espelhado e tem a ver também com o quotidiano da terra, ou seja, as mulheres a fiar, a gradear a terra, a apanhar batatas, a ceifar, há muitas coisas...

Coisas que se perderam. Já não se faz... A ceifa desapareceu porque agora o trigo vem dos EUA. Aqui cultivava-se trigo, centeio e cevada, lentilhas, grão-de-bico. E tudo isso já não se faz. Estão agora a cultivar as hortas à última hora, mas já são só batatas e pouco mais. Porque as pessoas, as pessoas como em todo o mundo estão a engordar, estão a comer produtos infames. Por exemplo, a fruta. Deixou de haver fruta. Não as secam.

Falou em fruta e eu lembrei-me de um plano do Jaime em que há três maçãs penduradas no tecto de um celeiro.

Era o primeiro filme, permitimo-nos um bocadinho de surrealismo. Como ele era doente ainda nos permitimos umas brincadeiras assim.

Mas, ao mesmo tempo, essas maçãs penduradas no tecto são um símbolo do quotidiano profundo. As pessoas penduravam fruta no tecto para chegarem ao Inverno com fruta.

Sim, sim, uvas e maçãs... para aguentarem até ao Inverno. Exactamente... E também para os ratos não comerem. Mas agora as pessoas idosas morrem, os jovens regressam da França, Bélgica, Luxemburgo, Alemanha...

Vêm com outras mentalidades. Já vêm revoltados, vêm sem emprego. Depois, não sabem o que é uma horta. Estão a arrancar as vinhas todas por causa de subsídios. Não estão a perceber o que se passa, as pessoas não percebem. As searas deixaram de se pôr. Portanto, eu não sei... eu acho que a aldeia, daqui a vinte, trinta anos, está deserta. Embora as pessoas, quando regressam, a primeira coisa que fazem é uma casa. Há casas, casas, casas, casas... Com pilares, com não sei quê... E vazias, porque as pessoas não entram nas casas uns dos outros. Eu noto muito a dependência dos pais. Não fazem nada, fumam, andam de carro, gastam gasolina e, ao mesmo tempo, a gente está a ver as guerras. E tudo para quê? Eu vejo um desgaste, estou meio desiludida com os humanos, não sei. Mesmo muito.

Estamos a falar de emigração e, para além da cena no Trás-os-Montes da despedida da menina, há também muitas ausências e muitas despedidas nos filmes...

Pois, era o princípio da emigração. Nessa altura, iam-se embora. Agora voltam.

As cartas que se recebem, as cartas que se escrevem...

Essas pessoas já regressaram, já fizeram as suas casas e agora a nova geração, os filhos... Enfim, têm outra moral. A moral mudou totalmente. Eu não encontro a moral que me ensinaram em miúda. Não encontro. Que, para mim, não é uma questão de Bem e de Mal imanente, transcendente... nada disso. Para mim, é uma questão de trato entre as pessoas. A moral é tratarmos entre nós, uns com os outros. E eu acho que o que me ensinaram em miúda não tem nada a ver com o que se passa agora. As pessoas agora pensam primeiro nelas e os outros que se arranjam. Não há sentido comunitário nenhum. Depois, temos um Estado que é completamente falsário. Tudo isso é triste.

Está muito desiludida...

Não estou desiludida com a política. Eu sou uma mulher política. Sou de extrema-esquerda. Portanto, desiludida não. Acho que...

Acha que é preciso lutar para mudar as coisas?

Não sei. Depois de ler tudo o que se passou... Das duas guerras, o Estalinismo... Fica-se a pensar como é que é possível... E depois ser maoísta, que eu fui maoísta... É difícil, é... Gostar do Che Guevara... Irem matá-lo ali mesmo... Ainda andei a chorar pelo Porto, com lágrimas... e eu não sou muito de chorar. Depois de ver cair tudo e depois de começar a ler o que faz a América na América do Sul... Depois o Iraque, depois agora o Afeganistão e os Paquistaneses e não sei quê... Tem de se ser pessimista. Não vejo sinceramente como é que isto poderá um dia virar. Se é que vira. Mas gostei de ter nascido. Gostei. Gostei de estar cá, gostei. O que me interessa agora, fundamentalmente, é a História, é a Política, é isso e ultimamente muito a Economia. Porque hoje sem saber Economia não sei nada do resto

Os vossos filmes também eram políticos.

Sim. Tudo é político. Não há nada que não seja político. Relacional entre as pessoas. Não de polis mas relacional. Acho que sim.

Para si, foi um desgosto o Ana ter demorado tanto a estrear e o Rosa de Areia não ter estreado comercialmente?

Não. A mim não me interessava tanto o percurso a seguir aos filmes estarem prontos, como já falámos. O António... realmente, é isso que faz o casal... Não serem iguais. Serem complementares. Ele ligava muito aos filmes. Depois dos filmes se fazerem, ele acompanhava-os. Era um indivíduo sensível, chorava, era capaz de se entusiasmar, de abraçar... Eu sou mais reservada. E, na verdade, eu não acompanho depois as obras feitas, eu...

Para si o Rosa de Areia estava feito e queria pensar no próximo...

Queria passar para outro, depois de tirar as lições. Porque, ao fazer-se um filme, tiram-se lições para pôr em prática no outro. Ao não fazer caí no abismo... Mas pronto... Também tive mais trapalhadas na vida... A morte do António para mim foi uma... Três anos que eu não recordo... Fiz um *blackout* grande...

Fiquei com uma filha muito nova, tinha 14 anos... estava numa fase *punk*... Eu ainda estava a trabalhar, portanto foi muito difícil essa parte... As memórias aí são pouco fiáveis. Foi um desgosto muito grande. Tinha perdido dois irmãos... Tinha perdido um irmão em condições estranhas e, a seguir, perco outro. Portanto, foram três mortes em dois anos, isso... é muito difícil...

É ainda mais difícil quando aquilo que se tem não só não é banal, como poucos têm a oportunidade de o viver.

Uma coisa fora do normal... Era um ser humano excepcional... Como pessoa era uma pessoa bela, boa... Há pessoas boas que, de repente, encontramos. São raras mas aparecem.

São puras...

Sim, sim, sim... Uma incapacidade para o Mal. Uma incapacidade total para o Mal... também é raro encontrar...

Mas a pureza traz bondade e ao mesmo tempo também pode trazer uma extrema violência quando são confrontadas com a injustiça ou a desonestidade... Por causa dessa frontalidade. Isso também explica que nem todos os alunos tenham ficado marcados da mesma forma por ele.

Sim, sim, sim... O António era excepcionalmente perfeccionista... Tenho livros e livros, livros de Cinema e de Filosofia... Tudo apontadinho... Não sei como é que vou fazer...

A Margarida também é perfeccionista

Não. Muito diferente. Muito diferente dele. Lá está... quer dizer...

Complementavam-se...

Não podíamos ser parecidos, que não dava.

Mas também era perfeccionista, estou a lembrar-me de fotos suas a compor os planos, com um absoluto rigor.

Ah! Sim. Isso não é perfeccionismo, isso é uma exigência que se tem...

Os textos que usavam nos filmes, e utilizam textos de naturezas muito distintas, desde o Kafka ao Rilke, àquele texto jurídico medieval... Perdem o referente inicial...

São de toda a gente, não é? Quando um indivíduo escreve coisas fabulosas, são de quem as ama. É ou não é?

Há, por exemplo, uma utilização muito diferente no cinema do Straub e da Huillet... Aí não diria que se perde o referente...

Ele é mais... Sim, sim, sim, sim... Eu sei, sim, sim, sim...

É sempre claro que é aquele texto... ele modifica-lhe a dicção, as vírgulas a pontuação...

E não é só isso... Por exemplo, tem um campo em que estão a olhar à volta e não se vê absolutamente nada, faz uma visão panorâmica em círculo e é o sítio onde tinha sido a batalha... Eu diria que ele é puritano... Para além de perfeccionista, uma ótima pessoa, um pouco puritano.

Quando ele filma no Père Lachaise, o Mallarmé. A utilização do texto é diferente, aí o texto continua a remeter-nos para o texto original, enquanto que no vosso Cinema é realmente como...

Mas também são textos mais pequenos, no nosso caso, e eu não sei o que o Straub pensa sobre isso, nem a Daniëlle, que era muito mais reservada.

Eu penso e quando eu penso acabou, é lei.

Não mando em ninguém, mando em mim própria só. Acho que, quando alguém diz uma coisa importantíssima, essa ideia é mundial, não é dessa pessoa. Se alguém tem uma boa ideia, essa ideia é de património público. Acabou. É nossa, é nossa! Aí, não tenho problemas.

Também era essa a relação com a pintura? Há muitos críticos que olham a vossa obra sempre procurando referentes na pintura.

Não, não... A pessoa está influenciada, evidentemente, estamos influenciados por tudo o que nos rodeia, mas não era voluntário, não era... Como é que eu hei-de dizer... Nunca foi extremamente consciente, não. Muito pelo contrário.

Por exemplo, um dos erros graves que se fez, por causa dessa forma de olhar, é que há imensas pessoas que olham para aquela rapariga que tem uma blusa vermelha e uma saia verde e toda a gente diz que é Portugal, que é a bandeira portuguesa. Foi puro acaso. Se soubéssemos o que isso ia dar, tínhamos mudado as cores... simplesmente calhou.

Porque as pessoas estão à procura desse simbolismo...

O verde e o vermelho ficam bem, pronto... e nós pusemos. Nem nos passou pela cabeça. Vêm perguntar-me se aquilo é Portugal, se aquilo é a portugalidade, não sei quê. Tenho pena de ter posto aquelas cores, porque quando a ideia se repete dá a ideia até que fiz de propósito, mas não. Não tem nada a ver, Portugal, ali para quê?

No Rosa de Areia, a escolha das pessoas foi ligeiramente diferente, no filme aparecem o Pedro Tamen, o Fernando Lopes. Também foram escolhidos por determinada forma de estar, falar, da mesma forma que as outras pessoas?

Sim, sim.

Ao contrário dos outros filmes, o Rosa de Areia deixa-nos sem referente temporal, pode passar-se em qualquer altura. No final, diz-se mesmo “Eu sou contemporâneo de tudo”, o que ainda acentua mais essa ideia.

Sim, não é a Idade Média, não é Pré-História, também não é o futuro é uma zona... É uma zona... moderna. As raparigas não se vestem muito estranhamente, portanto é uma zona que não tem data.

O plano em que as pessoas se arrastam até a um lago de sangue. Como é que pensaram essa cena?

Essa cena está baseada numa cena dos Infernos. Um mito que penso que é romano, mas já devia vir do grego, em que as almas não vão para o Céu, nem para o Inferno. Não há este Céu e Inferno cristãos.

Uma espécie de Purgatório?

Há uma zona de trevas. Daí, que nos permitíssemos pôr uma zona desértica. Há uma zona de trevas, onde os mortos esperam. E as pessoas iam e sacrificavam comida, alimentos e bebidas por seus pais. E as pessoas estavam ávidas, as almas estavam ávidas desse alimento. Até recentemente, punha-se comida nos cemitérios, sabe? Portanto, isso foi... É difícil explicar como é que isso está ligado, mas é um pouco depois da morte, as pessoas continuam a existir dentro de nós e nós damos-lhes de comer. Só que o mito foi transposto, em vez de ser o Érebo escuro, é um deserto, aliás, é uma pedreira aqui. É uma pedreira e as pessoas arrastam-se... Já não estão de pé, portanto, hipoteticamente estariam mortas, a pessoa que rasteja já não está de pé. E vem tentar beber um pouco de água, portanto é para dar a aflição também do ser humano. Dele, ali dele. Estar assim... sei que nos baseamos nesse mito. Mas assim, muito largamente, muito largamente. O desespero.

Numa entrevista, que não chegou a ser publicada, a Margarida referiu-se à explosão como uma atriz...

É bonito, eu acho bonito aquilo.

Como a chama de actriz, isso leva-me a perguntar-lhe se nos vossos filmes todas as coisas estão...

Para já que é tudo actor, é uma pedra que rola, uma luz que muda...

Já me respondeu, antes de eu terminar a pergunta. Dizia eu que podemos pôr corpos, pedras, vento, árvores, tudo no mesmo plano.

Um actor quer dizer “uma pessoa que age”, tire a pessoa e fica uma pedra.... Mas é. Tudo. Mas se quiser passa e diz assim: “São budistas”, vagamente. Tomara eu ser budista. É. Um panteísmo sem ser panteísmo. A ficar só com o Pan e a deixar cair o deus, que o panteísmo não é misticismo.

Ficarmos só com as coisas.

Tudo é importante. Tudo é importante. Pelo menos, eu penso assim e o António também. Tudo é importante. E não é só o antropomorfismo que nos interessa...

Mesmo que no Trás-os-Montes as pessoas estejam muito no centro, elas têm a mesma importância que o que está à sua volta.

Tudo. Tudo, mas tudo. Só um ser humano muito, muito macaquinho é que pensa que está no centro do Universo. A ciência corrobora isso, definitivamente, nós temos 1% de diferença do macaco. Interessante... E você comparte com uma orquídea 33% dos cromossomas. O Carl Sagan, quando estava encostado a um carvalho, dizia: “Eu sou parente desta árvore”. Somos uma única corrente de vida. Mas o que não é vida também existe. Nós somos feitos de células, de iões, cálcio, magnésio, ferro, etc., outra das minhas paixões é a Ciência.

O António é um *selfmade man*. Interessou-se sempre pela Etnografia, pela Arquitectura, pela Pintura e tudo isso. Eu gosto muito de Biologia, e portanto, complementávamo-nos um pouco. Eu chamava-lhe o meu Pigmaleão e eu era a Galateia dos mitos. E era uma pessoa extraordinária, encantava-me.

Há uma altura em que fala que tinham pensado em fazer um documentário sobre o Octávio Lixa Filgueiras e no Ana temos uma cena sobre a Mesopotâmia e sobre os barcos. Há alguma ligação?

Não tem. A Mesopotâmia é adventícia. Mas o Filgueiras era arquitecto e teve uma infecção tuberculosa pulmonar e foi tratar-se a Entre-os-Rios. Na altura, era preciso descanso e não muitos antibióticos. E, ao chegar lá, começou a apaixonar-se pelos barcos fluviais. Tornou-se no maior especialista em alçamento de barcos. E, como os rabelos estavam a desaparecer no Porto, nós resolvemos fazer um documentário sobre os últimos construtores dos barcos rabelos. Não tivemos dinheiro. Não fizemos... O filme morreu, o António morreu... Acabou. Tínhamos mais dois filmes. Um passado num convento e outro não digo o que era porque não vale a pena. Pensados para fazer a seguir ao *Pedro Páramo*...

Então, não havia ligação entre essa cena e o documentário.

Não, o documentário era o documentário. Era mesmo para salvar os últimos construtores dos barcos rabelos, porque eles não tinham o saber actual. Por exemplo, eles estavam a cortar o barco e a dar aquela concavidade à tábuia. Se lhes perguntasse com que ângulo estavam a fazer ou porquê, ele dizia: “Não sei, é a sentimento”...

É a sentimento. É a sentimento! Não diziam intuição, diziam a sentimento, por sentimento. Queríamos filmar o que já se estava a desvanecer, eles já eram herdeiros dos últimos construtores. Chamámos a atenção para essas coisas e não tivemos ajuda.

De que forma podemos olhar para a cena sobre a Mesopotâmia no Ana, dentro da estrutura do filme. As crianças estão a descobrir coisas, o prisma e depois têm uma lição de história, não é?

Pois. Mas isso passa-se na vida real... Passava-se dantes. A tal ocupação do tempo. Tínhamos que preencher o tempo.

Aliás, essa frase não tem sentido. Vivíamos.

E contavam-se histórias...

Contavam-se histórias e havia brinquedos fabulosos. Brinquedos fabulosos de madeira e de latão e havia jogos... Principalmente masculinos e como eu tinha dois irmãos a seguir, eduquei-me muito à rapaz.

A minha última pergunta tinha a ver com a forma de olhar os vossos filmes. Numa entrevista, que não foi publicada, a Margarida era mais optimista do que o António e dizia que as pessoas estavam intactas, não estavam era tão disponíveis, enquanto o António era muito mais pessimista e já achava que...

Engraçado, em geral era ao contrário.

...e eu pergunto-lhe, e lá vou eu voltar de novo ao Daney, porque há uma expressão muito bonita dele que diz que há filmes que não somos nós que vemos, são eles que nos olham a nós. E eu, quando vejo os vossos filmes, é isso que sinto: são os filmes que me estão a olhar a mim. Mas para isso as pessoas têm de se despir, ou seja, têm de ter essa...

As pessoas têm de ser ricas por dentro. Costuma-se dizer que a música afecta pela caixa de música. Se a caixa for má, a música sai mal. Um bom violino dá boa música, se você tiver conteúdo interior, vê. Senão tiver, não vê. Chama-se ressoar. Você vê uma coisa de que gosta, mas é porque você é rica por dentro, compreende? Você ressoa se tiver conteúdo interior. As pessoas que não têm, não vêem. As coisas estão lá, na verdade, na frente, mas você tem que ter da sua parte, tem de ter as suas vivências para ver...

Para ver...

É, exactamente. Para ver e sentir.

Obrigada. Não sei como lhe agradecer...

E acho que você tem, você é muito rica por dentro...

Obrigada, obrigada por tudo.

III.2 Entrevista a Ana Cordeiro Reis

Ana Cordeiro Reis nasceu em Lisboa, em 1977, filha de António Reis e Margarida Cordeiro, cineastas que admite lhe legaram importantes conhecimentos estéticos, culturais e artísticos através de uma educação orientada para a erudição. Participou nos filmes *Ana* e *Rosa de Areia*. Foi aluna de Cinema, Som em Cinema e Argumento no Conservatório Nacional. Desde 1999, desenvolve trabalhos no campo da acção sonora como compositora e experimentalista e, desde 1996, que se dedica à música experimental/improvisada/noise. O seu trabalho baseia-se na experimentação e improvisação. Criou e é mentora de vários projectos musicais e ao longo dos anos tem desenvolvido também projectos fotográficos, cinematográficos e no âmbito das artes visuais. No dia desta conversa, voltámos a ver o filme *Ana*, na Cinemateca.

Estes filmes são a minha orientação para a vida. É como se tivesse herdado dos meus pais quatro livros de imagens e sons para me orientarem para a vida.

Ana Cordeiro Reis

Ana, que memórias tens das rodagens dos filmes Ana e Rosa de Areia? No primeiro, eras muito pequena, ainda guardas alguma memória, há momentos que recordas quando revês o filme?

Do *Ana* tenho poucas memórias, porque era muito pequena. Lembro-me de algumas cenas serem filmadas, da convivência antes e durante as filmagens com a minha avó, com a minha família. A minha avó teve um papel preponderante no *Ana*. Podemos dizer que o filme foi dedicado a ela. O *Rosa de Areia* já foi diferente. Lembro-me de assistir a todas as filmagens. Era um ambiente muito bom. Trabalhava-se, de madrugada até à noite, com muito rigor, muita disciplina, muita atenção aos detalhes. Lembro-me particularmente da mudança de locais, de haver vários locais de filmagens em Trás-os-Montes, uma região muito vasta. E lembro-me também de viagens que fizemos antes das filmagens, viagens de repérage, para escolher os locais. Visitámos muitos locais para escolher os sítios onde foram filmadas as cenas. E viajámos milhares de quilómetros.

Como era a convivência com a equipa? Eram equipas pequenas?

Era uma equipa adequada aos filmes, não era pequena, nem grande. Era uma pequena família. Toda a gente sabia o que fazer, toda a gente colaborava. É claro que havia por vezes pequenas disputas, mas nada que não se resolvesse. Havia muito rigor. Quando era preciso estar às seis da manhã, estavam todos às seis da manhã. Quem não aparecesse, provavelmente deixaria a equipa. Tinha de ser. Era um meio em que a falha era mal vista e isso era necessário para obter o rigor que eles queriam nos filmes.

E como era a tua relação com as outras crianças? As crianças estão presentes nos três filmes, Trás-os-Montes, Ana, Rosa de Areia...

No *Ana* pouco me lembro, porque as crianças aí, ou eram mais velhas, ou mais pequenas que eu. No *Rosa de Areia*, as crianças que apareciam eram minhas amigas, com quem eu costumava brincar nas férias. Eram filhas de famílias da aldeia, de amigos, e eu brincava com elas regularmente. Crianças que os meus pais quiseram que entrassem nos filmes, porque não tinham vícios de actores, brincavam naturalmente, estavam no seu meio. Para elas e para mim, estar lá a brincar, correr, andar pelos campos eram coisas naturais.

E como eram feitas as escolhas dessas pessoas, como é que o António Reis e a Margarida Cordeiro escolhiam as pessoas para participarem nos filmes, como era feito o casting se é que lhe podemos chamar assim...

Era uma escolha feita pelos dois, como era feita é mais difícil... Da ideia que tenho, eles tinham uma ideia de personagens e adaptavam essa ideia de personagens a pessoas que conheciam ou iam conhecendo. Tanto que, no *Rosa de Areia*, há muitas pessoas que eram amigos pessoais da minha mãe e do meu pai. O Artur Semedo era amigo há muitos anos, o Dr. Arquimedes trabalhava aqui perto da Rua Politécnica, a Balbina, a rapariga cega, foi escolhida... não era bem um casting... numa associação de invisuais, porque queriam uma rapariga que ainda visse um bocadinho. A Cristina, a rapariga do vestido cor-de-rosa, trabalhava, salvo erro, no British Council e conhecia o meu pai e o Dr. Arquimedes.

Eram pessoas que tinham feições especiais, uma maneira de se mexer especial, uma elegância especial. Não era necessário serem actores...

Havia mesmo uma recusa em trabalharem com actores...

Sim, tudo dependia da maneira de se mexerem, da maneira de falar. Não queriam ninguém a declamar. Rostos e corpos fora do vulgar, exóticos.

E qual era a relação que eles tinham com outros cineastas? O Fernando Lopes entra no Rosa de Areia, o António Reis trabalhou com o Manoel de Oliveira, com o Paulo Rocha.

O meu pai era amigo do Fernando Lopes, daí o convite para o filme. Com o Manoel de Oliveira mantiveram contacto pelo menos até aos anos 80, depois disso não me lembro. E arrisco a dizer que com o Paulo Rocha existiu um conflito entre os dois, que não sei se foi ou não resolvido. O meu pai era uma pessoa muito dada, muito emocional, vivia com o coração nas mãos. Por vezes, as pessoas aproveitavam-se disso.

E lembras-te com que cineastas estrangeiros os teus pais partilhavam ideias? Que cineastas conheciam?

Sim, conheciam alguns. O Robert Kramer, a Marguerite Duras, o Straub e a Huillet, o Joris Ivens, o Jean Rouch. O Kramer foi muito amigo da minha mãe, encontraram-se há mais ou menos dez anos num festival e deram-se muito bem.

Como é que os teus pais se conheceram? Qual é o percurso deles antes disso? Como é que chegam a Lisboa?

Os meus pais conheceram-se entre 62 e 65. O meu tio Francisco, irmão da minha mãe, era poeta. E conhecia o meu pai do Círculo de Poesia do Porto. Numa noite de poesia apresentou o meu pai à minha mãe. E ela odiou o meu pai, achou-o extremamente irritante por causa de um comentário que ele fez que não lhe caiu bem.

E antipatizou com ele à primeira. E depois o meu pai arranjou uma maneira dela não ficar chateada com ele. E enviou-lhe um livro de poemas – não sei se era um livro dele ou do Rilke, ou algo assim... E depois juntaram-se, começaram a viver juntos, a partilhar ideias. A minha mãe fazia muita fotografia naquela altura, na ponte, à volta de Gaia, onde viviam. Nessa altura e antes, o meu pai estava bastante activo no Cineclube do Porto. Depois, há um período que é uma incógnita para mim. Creio que vieram para

Lisboa em 1968 ou em 1969. Vieram num ano em que houve um terramoto. Na primeira noite que passaram cá houve um terramoto. Os filmes vieram depois. O primeiro foi o *Jaime*. Não sei se tinham planeado filmes antes do *Jaime*, mas a ideia do cinema certamente estava a pairar. O *Jaime* surge em 74 a partir dos escritos e dos desenhos que a minha mãe descobre no Hospital Miguel Bombarda.

Como é que o António Reis olhava para os filmes – Auto de Floripes, Painéis do Porto, Do Rio ao Céu, Alto do Rabagão –, que assinou antes de realizar o Jaime. Considera-os como parte da sua obra? Como primeiras experiências? Ou para ele o Jaime é o filme que marca efectivamente o início?

É uma boa pergunta. Acho que o início dos filmes seria marcado pelo *Jaime*, os outros filmes seriam filmes que fez, mas que consideraria filmes secundários ou menos importantes, mas que fariam parte da obra.

Como era a relação dos dois no trabalho? Como planificavam os filmes? Como surgiam as ideias? Eles descrevem-no muitas vezes em entrevistas como um trabalho de amor...

De um lado a minha mãe trabalhava a sua parte, do outro lado o meu pai trabalhava a sua parte. Depois, trabalhavam o conjunto juntos. Era um trabalho completamente partilhado e sendo duas pessoas que se amavam profundamente é claro que pode ser considerado um trabalho de amor. Até porque o trabalho criativo é muito mais forte se for feito em conjunto e com a pessoa que se ama e trabalha no mesmo campo que nós. Que tem a mesma disciplina, acho que é uma coisa muito forte, muito intensa.

E como era a reacção quando o trabalho era atribuído sobretudo ao Reis, relegando para segundo plano a Margarida Cordeiro? Isso incomodava-o? Como é que era gerida essa situação?

É verdade. É verdade... Porque o trabalho era completamente dos dois. Era 50/50. Absolutamente. Não havia imposições de lado nenhum. O trabalho era partilhado, feito a meias. Se, lá fora, falam dos filmes do Straub e da Huillet, porque é

que não falam do António Reis e da Margarida Cordeiro ou da Margarida e do António. Estar a vincar que foi o António Reis que fez os filmes e a minha mãe estava lá por acaso, ou por arrasto, ou seja o que for, é um erro total. E logicamente ele ficava muito zangado, porque a minha mãe também ficava zangada. Imagina o que é trabalhar, dar o teu trabalho, o teu tempo e esforço e depois negligenciarem o teu trabalho.

E ele tinha essa postura muito defensiva?

Com certeza. A minha mãe tinha uma atitude diferente. Ela quando a negligenciavam fechava-se em copas. Ignorava quando a ignoravam. Mas acho que o problema é ser Portugal. Porque olha-se para um casal e a mulher só está lá por arrasto, como se fosse a ajudante.

Era um meio muito masculino...

A primeira mulher a impor-se no cinema português foi a minha mãe, é um marco, ela foi a primeira, uma pioneira.

Como é que o Reis e a Margarida Cordeiro lidaram com todos os constrangimentos de produção, distribuição e exibição que os filmes tiveram? O facto do Rosa de Areia nunca ter estreado, a não concretização do projecto do Pedro Páramo, o interromper da obra que no último filme, o Rosa de Areia, anunciava uma série de novas experiências e novos caminhos...

Foram grandes desgostos, porque o *Rosa de Areia* marcava uma nova fase que ia ser continuada com o *Pedro Páramo*.

E não foi apenas o *Rosa de Areia* não ter estreado, mas pior ainda o *Pedro Páramo* não ter sido feito foi um grande golpe. Para a minha mãe foi um grande golpe. Ainda tenho esperança que a minha mãe possa vir a fazer o *Pedro Páramo* e mais que isso. Falei com ela muitas vezes sobre esse assunto. É um grande desgosto. É teres uma obra para continuar, para fazer e não te darem o dinheiro para fazer essa obra, porque te dizem que é muito exigente, ou é impossível... É ter uma revolução no ovo e matá-la no ovo ainda.

Até porque quando se lê o Pedro Páramo, se percebe que todos aqueles universos se podem reconhecer e encaixar na obra do António Reis e da Margarida Cordeiro. O filme continua a habitá-la?

Sem dúvida. Li o livro diversas vezes. Eu acho que a minha decisão de ir para a Escola de Cinema foi com o objectivo de ajudar a minha mãe a fazer o *Pedro Páramo*. Se bem que ela sempre achou que eu não deveria ir para cinema, que o meio é muito difícil. Mas eu queria ajudá-la e tirei cinema por causa dela. Gosto muito do *Pedro Páramo*. Li-o diversas vezes. Acho que aquele mundo, aquele universo se enquadra por completo no universo criativo dos meus pais. É uma pena não se poder fazer. Ela continua a pensar nesse projecto e noutros projectos, projectos de filmes que surgiram depois da morte do meu pai.

Como é que era a vossa relação com o Cinema? Qual foi a tua herança relativamente à relação com o Cinema?

Eles habituaram-me a ver cinema desde pequena, mesmo filmes para adultos, ou mais violentos, o *A Laranja Mecânica* ou o *Nascido para Matar*, por exemplo. Desenvolvi uma mente para o cinema desde muito cedo. O cinema para mim foi uma segunda casa. Eles levavam-me para os festivais, frequentava a Cinemateca. A ideia que me transmitiram é que o Cinema é um meio de canalizar sonhos, emoções, ideias, de uma forma ilimitada. Pode-se ou não depender de actores, de locais. Se tiveres uma câmara e ideias, podes fazer tudo o que quiseres. E isso foi muito importante para mim. Herdei o rigor deles. Já fiz algumas curtas, mas são muito simples e directas e não estou satisfeita com isso.

Os únicos que posso considerar filmes são um documentário que fiz e o filme que estou a fazer agora. Tenho de continuar a fazer mais e é o que estou a tentar a fazer neste momento, um projecto chamado *Altispira*.

O António Reis editou dois livros de poesia e não voltou a publicar depois de começar a realizar. Mas a poesia continuou de certa forma nos filmes.

A poesia continuou como fio condutor. A poesia vive em todos os nós. Pode dizer-se que estes filmes são poemas filmados, sonhos filmados. É também o que tento fazer com o meu trabalho. Dentro das formas artísticas, acho que não conseguiria fazer

nada que não tivesse poesia. Porque a poesia tem uma grande liberdade. Fazer novas formas, brincar com a forma, de se libertar do conteúdo e foi isso que fizeram no cinema.

A forma como são usados os textos do Rilke, do Montaigne, que assumem formas novas...

Até soam de maneira diferente. No fundo, são composições. Pega-se numa imagem, num cenário, numa pessoa, numa personagem e num texto. Mas o texto é descarnado do sítio de onde veio e posto num conteúdo completamente diferente, num contexto completamente diferente. E ao estar num outro contexto soa de forma diferente. Mas eles sabem contextualizar isso. Continua a ter um fio poético, continua a ter um fio condutor. Por isso é que o texto não se perde e ainda ganha valor ao estar dentro daquele *framework*.

Gostava que me falasses também da cor, a forma como a cor era usada é uma das marcas da singularidade da linguagem cinematográfica dos teus pais.

Acho que há cores que nos marcam mais que outras, cada pessoa tem as suas preferências por determinadas cores, determinados padrões. Neste caso, acho que os meus pais tinham uma excelente capacidade de reconhecer padrões, padrões cromáticos e de os usar de uma forma harmónica. Acho que isto está ligado com a matemática e a música.

Porque tal como se compõe uma peça musical, tal como se compõe uma pintura, também se compõe uma equação matemática, segundo uma determinada harmonia. Uma harmonia perfeitamente universal e eles sabiam utilizar essa harmonia de uma forma absolutamente perfeita. A minha mãe pintou, pinta e o meu pai gostava imenso de pintura. Tínhamos imensos livros de pintura e eu também fui educada a reconhecer as cores, determinados tons, combinar as cores, texturas, padrões. Mais do que a cor, é o reconhecimento de padrões, porque isso envolve a combinação das cores, a combinação harmónica.

A Margarida Cordeiro em entrevista fala também de uma “arquitetura musical”...

Podemos falar dessa arquitetura musical porque os filmes são profundamente harmónicos. Não musicais no sentido do musical da Broadway. Mas filmes muito harmónicos.

Há uma dialéctica constante nos filmes. São convocados tempos diferentes, passado e presente, que podem coexistir, tempos que não cumprem uma lógica narrativa, ou linear.

Divido estas coisas como sistemas de lógica. Tens uma lógica linear, uma lógica cíclica, uma lógica polar e uma lógica espectral e acho que os meus pais conseguem dominar extremamente bem essa lógica espectral. É o que tento também fazer nas minhas obras, nomeadamente na música. Porque dentro de um ciclo, as coisas repetem-se e volta ao mesmo, numa linha têm sempre um princípio, meio e fim, nos pólos são sempre opostos. Mas o espectro oferece uma variedade infinita. E acho que é interessante pensar desta maneira.

E como era a relação do António Reis com os alunos no Conservatório? Há alunos que falam das aulas com o teu pai como se fossem um marco fundador na relação que criaram com o cinema.

Era um segundo pai. Ensinava-os a ver, orientava a visão e os sentidos para o sentido cinematográfico. Mostrava-lhes filmes, pinturas, poemas. Era a construção da forma e o reconhecimento de padrões e harmonias.

Como se tudo tivesse dentro de si uma estrutura universal, quase matemático-musical que criasse na pessoa esse sentimento de intensidade tão grande que os fez descobrir o cinema com olhos de ver.

Ver o cinema de um ponto de vista estético, ou mais harmónico que estético, que a estética está muito viciada. Ter os sentidos permanentemente abertos para capturar tudo o que está à nossa volta e quase sempre nos escapa.

Como é que posicionarias o cinema dos teus pais no cinema português?

Arrisco dizer que estão no topo. Foram as pessoas mais vanguardistas, mais inovadoras, que fizeram coisas mais revolucionárias. Foram os mais marcantes. Não ponho mais ninguém. E acho é que muito difícil chegar lá.

Porque é que achas que a obra deles que é tão singular, tão inovadora caiu no esquecimento e começa apenas agora a voltar a ser recuperada?

Acho que encontras isso em muitos outros cineastas, não portugueses, que foram de alguma forma pioneiros e durante décadas estiveram esquecidos. O Kenneth Anger, a Maya Deren, o Stan Brakhage, que fizeram filmes ímpares e, no entanto, são muitíssimo pouco conhecidos. Porque também são filmes que pela sua natureza não são comerciais, não agradam ao olho comum. Têm uma beleza extraordinária mas nem toda a gente é capaz de reconhecer isso, porque são filmes profundamente complexos. Incluem neles um trabalho de pensamento. Estes filmes e os filmes dos meus pais incitam ao pensamento, despertam sentimentos, podem provocar um choque porque fazem ver o mundo de outra maneira.

III.3 Entrevista a Fernando Lopes

Fernando Lopes é realizador. Integrou o Centro Português de Cinema e foi um dos cineastas que esteve na origem da criação do Museu da Imagem e do Som. Foi amigo de António Reis e Margarida Cordeiro e actor no filme *Rosa de Areia*.

Como conheceu o António Reis? Calculo que tenha conhecido primeiro o Reis e depois a Margarida Cordeiro.

Sim, conheci primeiro o António e depois a Margarida. E curiosamente conheci o Reis por causa do Carlos de Oliveira, que achava que ele era um grande poeta - e era. Depois, um dia, o Paulo Rocha falou-me no António Reis, já existia o Centro Português de Cinema (CPC), e disse-me: “Fernando estive a ver um jornal de actualidades cinematográficas no Porto e há lá um pequeno filme do António Reis que é muito interessante, é uma coisa do dia-a-dia do Porto...”

...o Painéis do Porto, provavelmente...

“...que é muito interessante e era bom que a gente o convidasse para vir para o CPC porque ele agora mudou-se para Lisboa”. O Reis, entretanto, trabalhava numa grande empresa como contabilista – na Sociedade Comercial – mas o sonho dele era evidentemente a criação artística. Então, veio para Lisboa com a Margarida e, um dia, apareceu, levado pelo Paulo, no CPC e fez-nos uma proposta que aceitámos logo. Não tínhamos muito dinheiro, mas tínhamos película de 35 mm e eu consegui arranjar uma colaboração do Mário Neves, o animador, e foi assim que nasceu o *Jaime*. Quando eu vi os desenhos fiquei fascinado e percebi que era preciso animação para aquilo, filmar animação. Conseguiu-se e assim nasce o primeiro filme deles que chamou logo a atenção.

Porque na altura, quando aparece o projecto do Jaime, os dinheiros do Centro já estavam distribuídos.

Já. Mas conseguiu-se arranjar de um filme do Macedo que tinha sobrado película.

E isto é curioso, conseguiram-se arranjar dez caixas de película e com essas dez caixas de película e mais a colaboração da Telecine, onde o Mário Neves trabalhava, conseguimos fazer o *Jaime*.

E o Fernando tinha visto os filmes anteriores, ou seja, o Paulo Rocha tinha-lhe falado no Painéis do Porto mas o Fernando tinha-os visto?

Tinha, ele mostrou-me. O Paulo Rocha mostrou-me e eu percebi logo que havia ali um talento fortíssimo e que valia a pena contar com ele no Centro. O Centro estava muito activo nessa altura e ter feito o *Jaime* foi relativamente uma aventura da nossa parte no sentido em que não tínhamos mesmo mais dinheiro. Já estavam distribuídos os dinheiros que a Gulbenkian nos dava em cada ano para filmes, e era normalmente para filmes de fundo. Isso foi excepcional porque o filme, mal apareceu, foi a prova que havia ali dois talentos fortíssimos e que era preciso apoiar. E isso foi tão forte, tão forte, tão forte que logo a seguir começámos a fazer o *Trás-os-Montes*, aí já com dinheiro da Gulbenkian.

Voltando um bocadinho atrás, fale-me da criação do Centro Português de Cinema.

O CPC por acaso nasceu no Porto. No Cineclube do Porto, fez-se uma grande reunião organizada pelo Henrique Alves Costa, com um observador da Gulbenkian e, finalmente, houve grandes discussões como é que íamos ter o apoio da Gulbenkian, se era uma coisa meramente individual se era uma coisa mais colectiva. Finalmente, a ideia do colectivo acabou por vencer graças, em grande parte, e é justo dizê-lo, à teimosia do José Fonseca e Costa, que insistia que era preciso fazer uma cooperativa. Eu apoiei, outros apoiaram, o Paulo Rocha e o Manoel de Oliveira tinham algumas dúvidas, mas finalmente venceu a nossa proposta e a Gulbenkian pôde avançar porque o Dr. Azevedo Perdigão tinha-nos dito “a Gulbenkian vai ajudar o Cinema mas vocês têm de se juntar. Não estou para ajudar um a um, vocês juntam-se e entre vocês, vocês decidem como é que se fazem os filmes”.

Ou seja, eram vocês que decidiam. Era uma decisão colectiva.

Era interior, colectiva e o CPC era muito democrático e, de facto, decidíamos três filmes por ano e havia dois ou três comités de realizadores que discutiam entre si quem é que fazia. Digamos que, no primeiro ano, foi relativamente fácil tomar uma decisão, primeiro porque decidimos que o primeiro filme que seria feito seria do Manoel de Oliveira. Foi *O Passado e o Presente*, depois porque decidimos também que os primeiros a fazer filmes seriam os que ainda não tinham feito nenhum filme de fundo. Portanto, veio o Tropa, o António Pedro Vasconcelos, o Fernando Matos Silva. Nesse ano foi assim. E depois continuamos sempre neste sistema. No segundo ano, foi o Macedo, que já tinha feito muitos documentários, mas não tinha feito um filme de fundo. E foi *A Promessa* que nos salvou em relação ao *Jaime*. Foi do que sobrou de película do *A Promessa* que nós metemos no filme do António Reis e da Margarida.

E qual foi o impacto do Jaime?

Ah, foi imenso, imenso, imenso. Eu próprio nessa altura, além do Centro, eu dirigia o Cinéfilo com o António Pedro e com o João César Monteiro. Uma das últimas capas do Cinéfilo foi mesmo sobre o *Jaime*.

A capa do Jaime com a grande entrevista ao António Reis feita pelo César Monteiro...

Exactamente.

E depois... Ou seja, como é que se continua para o Trás-os-Montes? O projecto nasce ainda antes de nascer o projecto do Museu da Imagem e do Som?

Foi, foi nessa altura. Nessa altura criámos esse projecto, porque já estávamos com algumas dificuldades que a Gulbenkian continuasse a apoiar-nos. Entretanto, tinha acontecido o 25 de Abril e, portanto, a Gulbenkian disse: “vocês já têm a liberdade, já podem fazer os filmes e o Estado agora é que tem de vos ajudar”.

O Instituto Português de Cinema, que entretanto tinha sido criado um pouco para contrariar o CPC, porque perceberam que nós éramos a força que estávamos por trás daquilo tudo e que os cineastas a mandarem neles próprios era perigoso. E aí sim, criou-se a ideia dos arquivos da Imagem e do Som que, de resto, foi uma ideia minha, para fazer

grandes documentários ligados à ficção. E foi logo uma prioridade fazer o *Trás-os-Montes* do António Reis e da Margarida Cordeiro.

O Trás-os-Montes já tinha sido proposto ainda antes da criação desse projecto, e não tinha passado.

Já. Não tinha passado, porque não tínhamos dinheiro. Mas logo que houve dinheiro para esse projecto, o Arquivo das Imagens e do Som, foi o primeiro a ser apoiado. Foi esse e depois o meu *Nós Por Cá Todos Bem*. Ah, e *As Máscaras*, da Noémia Delgado, que também se passa em Trás-os-Montes.

E como era a relação entre o António e a Margarida? Pelo que li em artigos da época percebi que muitas vezes, e por a Margarida não estar tanto ligada ao meio cinematográfico, as pessoas falavam muito só nos filmes do António e isso até lhe causava a ele uma grande revolta.

Falavam, é verdade. Isso é verdade, não se falava tanto na Margarida mas a Margarida tinha uma presença constante. Particularmente, quando o filme *Trás-os-Montes* foi montado, ela estava lá constantemente. Foi um filme, apesar de tudo, muito emblemático para nós e foi muito acompanhado pelo CPC e eu acompanhei o filme bastante e com meios já bons. O filme, por exemplo, foi misturado em Madrid. Foi um projecto acompanhado com muito amor por toda a gente e, de facto, valeu a pena. É hoje um filme quase único na História do Cinema Português. É no fundo uma grande mistura de documentário – é um dos melhores documentários do Cinema Português, na minha opinião – mesmo se naquele ano o António de Leiria, como é que ele se chama... o António Campos tenha feito o *Vilarinho das Furnas* – também é um grande documentário. A diferença é que o António Reis e a Margarida, e a Margarida tem muita importância para o António Reis na medida em que ela é também uma visionária, tem uma maneira – talvez pelo trabalho dela em psiquiatria e outras coisas do género –, de olhar o mundo com uns olhos muito prescutantes. O Reis olhava o mundo com uns olhos muito poéticos e aquilo dava uma combinação perfeita.

Sim, porque, na minha opinião, há uma espécie de equívoco se olharmos para o Trás-os-Montes ou até para o Ana de um ponto de vista meramente etnográfico, porque eles não são só isso, eles são muito mais do que isso.

São. Sobretudo o *Trás-os-Montes* e o *Ana* também. O *Trás-os-Montes* é muito forte, o lado poético do filme, a maneira como eles olham para aquele mundo à parte que é Trás-os-Montes, para as pessoas, para a terra, para os animais inclusivamente. É muito interessante isso, o *Trás-os-Montes* é muito forte, aquele pastor, aqueles animais, era uma espécie de voltar às origens do mundo de certo modo, e isso vem dos dois, de parte a parte. Ou seja, havia ali uma simbiose entre os dois muito forte. Não isenta de problemas, às vezes, mas muito, muito, muito forte. Depois a influência dela, a importância dela veio a ser mais forte a partir do *Ana*, acho.

E no Trás-os-Montes há também a questão da inscrição do tempo, ou seja, eles olham aquela região, mas ao mesmo tempo convocam para o filme o presente, o passado milenar, as lendas, os mitos...

As lendas, tudo. E é um... Eles abarcam Trás-os-Montes como se estivessem a assistir ao nascimento da Terra, é absolutamente fantástico, e sobretudo nesse aspecto o *Trás-os-Montes* é um grande documentário mas é já uma indicação do que veio a seguir, quer no *Ana*, quer depois no *Rosa de Areia*, que não chegou a ser estreado, infelizmente. Eu participei no *Rosa de Areia* como actor, a minha participação deu-me imenso prazer, tive uma semana na rodagem e deu-me imenso prazer vê-los a trabalhar. No *Trás-os-Montes* não estive lá, havia alguém a tratar da produção, nós não assistíamos nunca às filmagens. Assistíamos sim à montagem, acompanhávamos muito intensamente a montagem que foi demorada no *Trás-os-Montes* porque a Margarida era muito rigorosa nesse aspecto. Às vezes, por causa de um fotograma faziam-se discussões de todo o tamanho.

No *Rosa de Areia*, que já era muito mais ficcional, basicamente ficcional, participei como actor mas a minha intervenção foi sobretudo importante para eles na medida em que eu estava na RTP e foi através da RTP que lhes consegui arranjar o dinheiro, com um acordo entre a RTP e a Secretaria de Estado da Cultura. A Teresa Gouveia foi fantástica nesse aspecto, porque percebeu e meteu metade do orçamento e

nós outra metade. Foi assim que o filme se fez. Mas depois, por razões da produção, acabou por não ter distribuição. É um filme inédito, praticamente.

E como é que surgiu esse convite para o Fernando participar no Rosa de Areia, ou seja, vocês eram amigos?

Éramos muito, muito amigos. Com o António, particularmente, tinha uma relação constante, quase diária, e depois com a Margarida. Tornou-se numa amizade mais forte quando foi da montagem do *Trás-os-Montes*. Foi ela que decidiu que eu fizesse aquele pequeno papel. Lembro-me perfeitamente de ter ido provar os fatos em Lisboa, do fato que usava. E o texto é dela, o texto que eu digo é da Margarida.

E já que acompanhou a montagem do Trás-os-Montes, como é que era a planificação dos filmes e depois como é que era a montagem, ou seja, os filmes eram muito planificados, eram muito rigorosos na sua planificação?

Eram relativamente rigorosos mas a planificação estava toda na cabeça deles. Aquela planificação servia-lhes de um guia, era uma espécie de roteiro, digamos assim. *Trás-os-Montes* é um filme com um roteiro que eles têm na cabeça.

Um roteiro mental. É tudo muito interior.

Um roteiro mental, sim. Depois com recriações, das lendas e particularmente a mistura daquilo que é o lendário daquela região, daquela terra, com o lado actual daquela altura. Como é que era. De resto, aí o *Trás-os-Montes* criou algumas, digamos, polémicas sobretudo em *Trás-os-Montes* porque eles não conseguiam rever-se naquilo, de certo modo. Não eram eles, não conseguiram rever-se, eles recusavam-se a rever naquilo. E, no entanto, é a coisa mais profunda que se fez sobre *Trás-os-Montes*, sem dúvida nenhuma.

Sim porque há uma recusa em as pessoas olharem directamente para si próprias...

Exactamente. E esse foi o problema de *Trás-os-Montes*. Mas depois disso foi-se esbatendo à medida que o filme foi tendo a repercussão internacional que teve. Teve uma grande repercussão internacional. O próprio *Jaime* ganhou logo um prémio num festival em França, em La Rochelle. Depois o *Trás-os-Montes* lançou o António Reis e a Margarida Cordeiro como grandes cineastas. Os Cahiers publicaram imensa coisa sobre eles, uma entrevista com ele. E tem um fôlego tão grande que, evidentemente, não deixava ninguém indiferente.

Li algumas circulares do CPC e também vi os estatutos que têm uma data estranha, de 75, que é posterior à criação do Centro. Não sei se será um erro do documento que está na Cinemateca...

De 75? Não é uma data assim tão estranha, porque os estatutos do CPC foram uma questão, uma grande batalha. Primeiro, nós apresentámos uns primeiros estatutos, em 68, mais ou menos, de acordo com as leis que havia na altura, para cooperativas. E fomos sovados pelo Ministério do Interior, por razões políticas, estritamente. E, depois, pedimos ao Dr. Azeredo Perdigão se ele nos ajudava. Ele disse: “Ah, com certeza. Eu vou-vos fazer uns estatutos e vocês vão ver que passa”. E passou. Estivemos algum tempo sem os estatutos aprovados, por isso é que nos chamamos sempre CPC e não Cooperativa Portuguesa de Cinema.

Nessas circulares que li havia referências aos prémios, ou seja, era importante que os filmes que vocês estavam a produzir no âmbito do Centro tivessem não só estreia comercial mas participações em festivais. Na relação com a Gulbenkian isso pesava para a continuação...

Pesava. Isso ajudou-nos bastante com a Gulbenkian e o Dr. Azeredo Perdigão deu por muito bem utilizado o dinheiro. Foi fantástico connosco. Tinha um grande entusiasmo pelo CPC, que saía um bocado fora do tipo de actividades que a Gulbenkian tinha nessa altura para os artistas, não é? Por exemplo, nas artes plásticas é relativamente fácil, entre aspas, apoiar este ou aquele artista, pois é uma coisa muito individual. Enquanto no Cinema era uma coisa muito colectiva e isso o Dr. Azeredo Perdigão percebeu muito bem e o João Bénard foi uma grande ajuda para a manutenção

do Centro. Mesmo na fase final do Arquivo da Imagem e do Som foi ele que fez aprovar aquilo.

E voltando agora ao Trás-os-Montes e a essas reacções adversas de algumas pessoas de lá a ver o filme. Estou a lembrar-me de uma cena que me toca particularmente. Todas as pessoas que conhecem mais ou menos essas regiões sabem que a fome existia...

Sim, sim, sim.

E a cena da família em que se dá a comer neve é filmada com uma solenidade muito grande, ou seja...

Essa cena é fantástica...

O que eu acho é que, ao filmá-la daquela maneira, é como se estivéssemos a dizer: “Estas pessoas podem ter fome, mas não perderam a dignidade por isso”.

Sim, sim, sim. Isso é constante no filme. Mas essa cena é bastante significativa e é linda, para além do mais é uma cena linda. Magnífica! Lindíssima! Extrema! E isso... Os transmontanos são muito orgulhosos e... “Para lá do Marão, mandam os que lá estão”, não é? E portanto, eles não gostaram de ver isso, por exemplo. E isso eu sei. E, no entanto, é uma das cenas mais magníficas do filme.

Mas ao mesmo tempo é isso, é uma devolução de dignidade...

Mas eles mantêm sempre, eles têm uma enorme – quer o António, quer a Margarida –, filmam-nos com enorme respeito e mantêm a dignidade daquele povo, daquela gente. E isso só com o tempo é que eles foram percebendo e hoje é um clássico mesmo para os transmontanos.

E acha que a relação que tinha com o António e com a Margarida vinha também de onde vocês vinham? Ou seja, nenhum de vocês vem da cidade.

Vinha, vinha muito disso. Eles, de resto, chegaram a conhecer a minha mãe que era uma senhora do campo, rural, cozinheira. Tinha sido trabalhadora de senhores e, portanto aí era fácil a gente entender-se, muito rapidamente percebíamos...

Falavam a mesma linguagem...

Havia uma linguagem muito próxima. E eu tenho até, inclusivamente - às vezes ele vinha aqui a minha casa, e a Margarida também chegou a vir aqui muitas vezes, almoçar ou jantar -, e tenho até alguns poemas e haikus, que ele nos deixava sempre como agradecimento, lindos, fantásticos. Penso que, nesse aspecto, eu fui a pessoa com que ele esteve mais ligado dentro do Centro, para além do Paulo Rocha. O Paulo Rocha teve uma profundíssima ligação com ele e ele sabia que o Paulo Rocha tinha tido muita interferência para ele ser automaticamente aceite no Centro e outras coisas assim.

Os filmes tiveram todos uma reacção crítica extraordinária, tanto em Portugal como no estrangeiro...

O *Rosa de Areia* teve uma bela reacção no Festival de Berlim, Eu assisti à projecção no Festival de Berlim em nome da RTP.

Mas apesar de toda essa defesa crítica, o Ana demora vários anos a estrear, o Rosa de Areia permanece inédito comercialmente, houve uma espécie de invisibilidade que se criou...

Eram objectos que não tinham uma relação imediata com o Cinema que se ia produzindo de todo. Pelo contrário, eram uma ruptura com esse Cinema e isso, evidentemente, levava a que tivessem problemas de exibição e distribuição por um lado. E no *Rosa de Areia* houve problemas com o produtor que devem ter dificultado depois a distribuição... Houve tantas questões que suponho que a Margarida e o próprio António se opuseram mesmo àquilo que talvez quisessem fazer ao filme - não sei o que seria, isso nunca soube -, mas sei que eles a partir daí desapontaram-se muito... Foi uma desilusão enorme que, de resto, acabou por afectar muito os anos finais do António, sobretudo. E ele morreu depois desse filme... não muito tempo depois.

Acha que podemos dizer, pela obra deles ser tão singular, que é como se fosse uma obra em que não houvesse Cinema antes nem houvesse Cinema depois?

Acho absolutamente. E eles encaravam-na assim. Encaravam-na assim, é fantástico. De resto, é curioso que me diga isso porque nós temos hoje outro caso parecido com ele e com ela, neste caso com ele, o grande discípulo do António Reis foi o Pedro Costa. Não é por acaso que o Pedro Costa tem o olhar que tem e o rigor que tem. E também tem o seu território. É muito curioso, o grande, grande, grande discípulo do António Reis é o Pedro Costa. E mesmo, quase a mesma base, quase a mesma origem e a ideia de que é preciso cortar com uma certa noção do Cinema prevalece muito com uma gramática muito clássica e coisas assim e eles fugiam a isso.

Não quer dizer que não houvesse cineastas que eles admiravam, mas isso não era de todo uma influência porque o que eles faziam era uma ruptura ...

Eles admiravam alguns cineastas, evidentemente, mas não era uma influência, de maneira nenhuma.

Eu por exemplo, lembro-me que eles gostavam muito do Dreyer. Como colegas meus, o filme de que mais gostavam era *O Abelha na Chuva*, mas depois acompanharam-me muito e gostaram mais do *Nós por Cá Todos Bem*, a história da minha mãe, que eles conheciam muito bem.

Há um poema do António que diz: Um espaço interior/ criei/ nestes poemas // onde estalam os móveis/ e os sentidos // onde as ideias/ a meia-luz/ respiram // e a vida/ as imagens/ não se reflectem/ só/ nos vidros. Acha que o Cinema deles também nasce disso, de um espaço interior? ...

Absolutamente. Absolutamente. Mas, de certo modo, o Cinema deles, a sua origem está nos poemas do António Reis. Eu acho que está completamente lá o que vem a ser o Cinema deles. Depois com a contribuição, por outra via, muito forte e muito interessante, da Margarida Martins Cordeiro. Ela acabou por ter uma grande importância na evolução do Cinema que eles próprios foram fazendo. De tal modo que o *Rosa de Areia*, em muitos aspectos, é o nascimento da obra, digamos, a origem da obra é praticamente metade dele e dela. E mesmo na rodagem percebia-se isso, ela estava muito, muito, muito presente. Ela estava tão presente que até mesmo, take a take,

plano a plano, era ela normalmente que estava à câmara. Ele já não precisava, mas ela estava à câmara. Não a trabalhar com a câmara, mas a decidir os enquadramentos.

E o lado poético, do quotidiano, faz com que nos filmes deles possamos pôr tudo em igualdade, ou seja, os corpos, as pedras, as paisagens tinham o mesmo valor.

Tudo. Exactamente. Aí é o lado poético do António Reis e quando se fala no quotidiano, toda a poesia dele tem a ver com esse lado do quotidiano, só que esse lado depois é transfigurado pela visão poética dele e foi o que ele trouxe para o Cinema. É fantástico. É uma experiência única no Cinema Português, a deles. Eu penso que não se chega lá. Aquele que anda mais próximo dessa experiência, e que tem um tipo de trabalho mais próximo à sua maneira é mesmo o Pedro Costa.

Porque também cria o seu território?

As Fontainhas é um território que a gente sabe que é do Pedro Costa. E o olhar dele sobre aquilo marcará para sempre o nosso sobre as Fontainhas. Como *Trás-os-Montes* marcará sempre para nós o olhar sobre Trás-os-Montes.

E relativamente aos raccords que eles faziam nos filmes? Ou seja, há uma importância muito grande do detalhe, há imensos raccords de cores.

Os raccords eram muito trabalhados quer pelo Reis quer pela Margarida e isso era uma grande discussão entre os dois na sala de montagem, não apenas no sentido mecânico do raccord, mas até no sentido cromático, por exemplo.

Porque é muito mais vincado o sentido cromático do raccord do que o raccord convencional.

No sentido de “vamos passar de isto para isto, faz-se raccord por aqui”. Não. Os raccords eram também... era preciso nós sermos capazes de os decifrar, de os sentir. E havia uma grande, uma grande ideia de raccord cromático, por exemplo, que é uma ideia muito moderna e que tem a ver também com o gosto que o António e a Margarida tinham pela pintura. Um enorme gosto e conhecimento. Um grande, grande, grande

conhecimento pela pintura. Eles passavam horas a arranjar esse tipo de raccords. Essa miscigenação dos cromatismos e às vezes a gente nem dava muito por isso.

Está lá em pequenos fios, em pequenos detalhes...

É um pouco como na construção de um poema, eu acho.

A Margarida também refere, numa entrevista, que os filmes podem ser vistos como se fossem uma espécie de arquitectura musical. É uma estrutura interessante para os pensar.

E é. E os raccords cromáticos e musicais davam isso. Havia uma música interior nos filmes deles, há sempre uma música interior. É quase como quando estamos a ler um poema, a cadência das palavras, os cortes da palavra no interior de um poema.

E os textos que eles usavam? Nos filmes usam textos do Rilke, textos jurídicos medievais, mas a forma como são usados tira-lhes o referente inicial. Ou seja, deixam de ser poemas do Rilke...

O Rilke era na verdade um grande referente, isso é evidente e eu gosto imenso do Rilke e o Rilke quase que explica o nascimento de um filme, quando descreve a um jovem poeta que é preciso ter chorado, é preciso ter isto, é preciso ter passado por aquilo, é preciso não sei quê. E então, talvez, num momento, numa hora muito rara, o poema nasça e isto pode-se aplicar inteiramente aos filmes deles.

Mas quando usam esses textos é como se os tornassem deles, não é? Porque nós quando os ouvimos, aqueles textos é como se estivessem escritos de propósito para estarem ali.

Exactamente. A Margarida era muito sensível nessa matéria. Tão ou mais sensível do que o próprio António. O António, apesar de tudo, tinha muito o pé na terra em matéria de produção cinematográfica, da produção do filme. Era uma coisa que o preocupava muito. Tanto no *Trás-os-Montes* como no *Rosa de Areia*, ele preocupava-se muitíssimo com o funcionamento, apesar de tudo, normal que uma produção tem de

ter para não ultrapassar orçamentos e essas coisas assim. Ele era muito mais sensível a isso do que a Margarida. A Margarida passava ao lado dessas questões.

Eram muito rigorosos.

Muito rigorosos. E nesse aspecto o director de fotografia, o Acácio de Almeida, funcionava lindamente com eles. Não é por acaso que eles fizeram todos os filmes com ele.

E o Acácio tinha alguma intervenção ou não?

Tinha, tinha. Não nos textos, obviamente, mas ele tinha uma, quer dizer, havia uma relação muito profunda entre os textos e o Acácio ao nível da fotografia. Ele tinha a sensibilidade para perceber o que é que eles queriam.

Era empático.

Havia ali uma grande empatia. Por isso é que eles trabalhavam sempre com o Acácio. Qualquer outro director de fotografia teria feito uma fotografia com certeza boa ou normal, mas sem aquele sentimento que o Acácio incutiu na fotografia. Sentimento de sensibilidade. Nisso o Acácio percebia-os muito bem. Por isso é que deve ter custado muito ao Acácio a maneira como toda a história do *Rosa de Areia* acabou. E é uma pena que o filme não tenha estreado. É uma grande pena. Tem imagens fantásticas.

Nós podemos dizer que no Cinema Português não há mais nada que se possa contrapor. Não é que seja melhor ou pior, ou seja, não há nada a esse nível. O que eles fazem é diferente.

Não, não há nada como o Cinema deles.

Porque é que acha que essa invisibilidade se manteve? Ou seja, porque é que hoje é tão difícil não só ver os filmes, mas as pessoas saberem de facto que existiram dois cineastas que se chamaram António Reis e Margarida Cordeiro e que fizeram estes filmes?

Eles não eram fáceis, quer o Reis quer a Margarida, a não ser que percebessem que havia uma empatia muito grande e que a pessoa que estava com eles percebesse os caminhos deles. Eles sabiam que os caminhos deles não eram fáceis de se aderir, de seguir, não apenas com sentido analítico, digamos assim, mas com a emoção.

Com sentimento.

Com sentimento. Eles eram muito sensíveis à ideia do afecto nos filmes.

Acha que se pode aplicar, relativamente a essa dificuldade que os filmes deles podem provocar aquela ideia muito bonita que o Serge Daney defendia que há filmes que nós não podemos só olhar, temos de ser, somos olhados por eles, e para sermos olhados por eles temos de estar disponíveis para nos deixarmos olhar?

É como as pessoas de Trás-os-Montes quando tiveram dificuldade em serem olhadas daquela maneira, nós também temos dificuldades em ser olhados pelos filmes do Reis e da Margarida.

Ou seja, temos de nos pôr numa situação... Temos de nos despir.

Temos de nos despir de uma série de convenções que temos na cabeça e na nossa vida. É um acto quase de pureza original olhar para um filme do Reis e da Margarida. Acho eu. Um olhar não contaminado, temos que ter um olhar não contaminado para os filmes deles. Isso eles exigiam. Para os próprios filmes e daí que se possa perceber que tenha havido sempre conflitos depois com a distribuição e exibição, que não obedeciam às ideias que eles tinham na cabeça sobre como é que os filmes deviam ser vistos.

Fernando, em todas as biografias do Reis é dito que ele é actor no Matar Saudades, mas não é verdade, é outro Reis.

Não entrou nada no *Matar Saudades*, nem sequer era figurante. Mas ele colaborou muito comigo, deu-me imensos conselhos. Por acaso, era um dos meus

filmes que ele mais gostava e ele, que era muito sensível cada vez que alguém se metia a filmar Trás-os-Montes, por exemplo, teve grandes conflitos com a Noémia Delgado...

E o César, o Veredas, teve ou não?

Com o César também teve, e com a Noémia, por causa do *Máscaras* que era uma realidade que ele conhecia profundamente, até porque, a gente esquece-se mas o António Reis foi um dos colaboradores do filme do Oliveira, do *Acto da Primavera* e se percebermos isso, se soubermos isso, percebe-se depois porque é que o primeiro grande filme deles, o filme grande, é o *Trás-os-Montes*. Ele gostava muito do *Matar Saudades* e ajudou-me imenso, dando-me indicações muito precisas sobre Trás-os-Montes. Mas isso é porque tínhamos de facto uma amizade muito grande, pois não era fácil convencê-lo a dar-nos uma ajuda nesse aspecto. Aquilo era um território privado deles de certo modo, do ponto de vista físico e metafísico.

E os diálogos do Mudar de Vida do Paulo Rocha?

Isso é dele. E são bem bonitos. São incríveis. São lindos. O Paulo Rocha, evidentemente, é que o levou a fazer os diálogos.

E termina com uma frase lindíssima que é: “Dá-me o dinheiro, ainda temos mãos.” Que é uma ideia de trabalho, de poesia do quotidiano.

Os diálogos dele no *Mudar de Vida* voltamos ao mesmo, voltamos à poesia dele. São diálogos que podiam estar nos poemas dele.

Voltando ao trabalho sobre o Rosa de Areia, é um filme em que há planos mais complicados.

Complicadíssimos.

O plano que acaba na panorâmica sobre o esqueleto.

É, há planos complicados. Não assisti à filmagem, mas o Acácio foi-me mostrar o local e esteve a explicar-me como é que ia ser a filmagem. E o curioso é que eles

tinham, já agora por causa do *Rosa de Areia*, tinham uma intervenção muito forte sobre a própria paisagem. Por exemplo, no *Rosa de Areia*, há flores que saem de pedras!

Buracos escavados na pedra para pôr as rosas.

Centenas e centenas de rosas. E há um lago que foi fabricado artificialmente.

E no Ana, a panorâmica da história do eclipse. As folhas que são postas na paisagem foram guardadas durante meses em sacos porque quando se ia filmar já não teriam aquela cor...

Nisso eles eram quase obsessivos. Eram quase não, eram obsessivos, quer o Reis quer a Margarida. Ela era muito obsessiva nesse tipo de coisas. Enfim... mas ainda bem que estás a fazer uma coisa sobre eles, pois de facto há aqui uma espécie de esquecimento, que tem a ver com uma noção própria que nós temos no momento em que descobrimos os filmes na altura. Que aquilo era estranho, saía fora dos cânones. Todo o Cinema deles sai fora dos cânones.

Também é difícil encontrar-lhes paralelos mundiais, não é? Há cineastas que também são muito particulares, mas não há...

Havia o russo talvez, como é que ele se chama?

O Paradjanov? O Dovjenko?

O Paradjanov. Havia o Paradjanov. Era o mais próximo, mas mesmo assim eles eram muito mais fortes do que Paradjanov. Mas aquele que nos vem à cabeça logo é o Paradjanov. Talvez seja o mais próximo deles.

Eu fiquei profundamente comovida, agora na retrospectiva do Panorama, com as reacções das pessoas que estavam a ver os filmes pela primeira vez.

Ainda hoje o *Trás-os-Montes* é um choque. É um banho de água, é um banho lustral que nos limpa de tudo. E há qualquer coisa de banho lustral nos filmes deles. É assim...

III.4 Entrevista a Manuel Mozos

Manuel Mozos é realizador e trabalha na Cinemateca Portuguesa. Foi aluno de António Reis e assistente de montagem em *Rosa de Areia*. Foi convidado para ser assistente de realização do filme *Pedro Páramo*, o filme que ficou por concretizar.

É com a entrada na Escola de Cinema que conheces o António Reis? Como foi esse encontro?

No ano em que eu entrei, em 1981, o António estava na rodagem do *Ana* e não apareceu nas primeiras aulas. Só apareceu já em 82. E a forma como o conhecemos foi muito engraçada, porque a turma, ou pelo menos alguns de nós, estávamos a ver o *Intolerance* do Griffith numa mesa de montagem, para um trabalho de outra cadeira. E estávamos à volta da mesa. Uma colega nossa que já tinha experiência de trabalhar em mesas de montagem estava a manobrar a mesa. Estávamos todos com um ar um bocado displicente, não estava nenhum professor connosco, havia uns com os cotovelos apoiados na mesa, pernas esticadas em cima de outras cadeiras, fumava-se (mas nem seria por aí que ele se chateava porque ele fumava muito), estávamos muito descontraídos. A mesa estava virada para a parede e a porta estava nas nossas costas. E, de repente, vemos uma pequena figura, com um bonezinho, e ninguém o conhecia. Ele cumprimenta-nos e começa a barafustar por estarmos na mesa de montagem daquela maneira.

Perante um Griffith...

Sim, ainda por cima a ver um Griffith daquela maneira. (risos) E nós a pensar quem seria aquele. E a minha colega, que estava a operar a mesa, começou a ripostar com ele, e ele a dar-lhe troco. Até que finalmente diz que é o António Reis. (risos) E aí ficámos todos em sentido! E a partir daí acalmou-se e disse-nos que tínhamos de tratar os filmes com respeito e começa a falar sobre como é que devemos estar a uma mesa, a ver os filmes. Disse que tinha ido lá apresentar-se. Nem era uma aula dele, mas como não tinha ido as semanas anteriores, tinha ido lá só para se apresentar e dizer que começaria a dar aulas a partir daquela altura.

Todos nós tínhamos aulas com ele no primeiro ano. Ele dava uma cadeira que, salvo erro, se chamava Educação Visual. E era engraçada a forma como nos ensinava.

Por vezes, havia conflitos. Alunos que não o suportavam e ele era muito emotivo e por vezes havia grandes discussões. Houve inclusive dois colegas, o Leonel Moura, o artista plástico, e o Edgar Pêra, que desistiram da cadeira dele. Mas o Pêra, apesar de não voltar a ser aluno dele, continuava a existir um respeito... O Reis acompanhava o trabalho e as disciplinas dos outros colegas. Eu depois tive aulas com ele no segundo ano. Ele dava aulas ao grupo que tinha escolhido Imagem e eu era de Montagem, mas eu inscrevi-me na mesma à cadeira dele, sem ter nota. No terceiro ano, havia três seminários, e eu inscrevi-me, no terceiro trimestre, no seminário dele. Trabalhávamos um argumento, ele tinha dado um excerto dos *Cantos de Maldoror* para nós trabalharmos e ele escolheria um para se filmar.

Por vezes, víamos com os alunos dos anos anteriores que havia uma grande deferência para com ele, o Reis era o mestre. E não eram só as aulas...

Ele tinha uma convivência convosco fora da Escola...

Sim, no Príncipe Real, nos cafés em frente ao Conservatório, na Cister. Continuávamos grandes conversas com ele, sobre tudo, não só sobre cinema. Ele levava muitas coisas para a Escola e não só. Levava livros de pintura, banda-desenhada, poesia. Era uma coisa muito mais aberta. Havia outros professores que também funcionavam assim, mas com ele era quase único.

E como é que ele integrava isso nas aulas? Podia partir de um filme, um quadro, um poema?

Sim. O Maldoror é um exemplo. Por vezes levava poemas, desde haikus, a René Char, Pessoa, Artaud, excertos de Kafka e começávamos a divagar e a discutir o que eram. Outras vezes era com filmes. *A Desaparecida*, por exemplo. Não havia ainda dvd e por isso estávamos reduzidos aos filmes que existiam na Escola, que eram poucos. Mas havia uma ligação com o IPC, dois dias por semana tínhamos projecções lá, projecções que depois começaram a ser na Cinemateca.

Para além disso, muitos professores, incluindo o António, mandavam-nos ver filmes ao circuito comercial. Ou então levava livros de pintura, ou mandavam-nos ao Museu de Arte Antiga, à Gulbenkian. As aulas não eram muito académicas. Porque eram uma surpresa. O que é que vem hoje? Apesar de existirem livros ou autores de referência: o

Pierre Francastel, o *Notas do Cinematógrafo* do Bresson. Eram livros que insistia para que lêssemos e sobre os quais falava nas aulas. Havia esse lado muito agradável de sermos surpreendidos. Era muito abrangente e depois havia esse lado quase íntimo que saía da Escola. Criava uma camaradagem e tratava-nos com amizade, era sincero, apesar das diferenças de idade. Havia esse lado de respeito, mas criava-se uma intimidade.

Ele pediu-nos para ir ver uma aula de uns colegas mais velhos. Íamos ver o filme de um colega, que tinha 12 minutos. E começámos a ver e o filme era quase todo preto. Tinha uns seis ou sete planos. Havia um ou outro que colavam, mas depois havia um negro. Nós estávamos a começar e não percebemos logo o que se passava. Quando acaba, o António Reis vira-se para esse colega, o Mário, e diz-lhe: eu acho que ainda tens de deitar fora mais uns planos. E ele respondeu que já tinha deitado tantos, mas que o mestre tinha razão. Mas depois isso fez sentido, aquela exigência...

A importância do plano...

Sim. Se o plano era mal feito, ou não tinha uma força própria, não tinha qualidade. Não pertencia. E se, nessa primeira vez, achámos isso quase assustador, depois começa a fazer todo o sentido.

Ele tinha esse lado muito emotivo, super terno e carinhoso. Mas também era muito austero, exigia muito rigor, mas sempre tendo respeito pela maneira de cada um pensar. E no meu caso pessoal, criámos um laço de amizade e tive a sorte dele me convidar para trabalhar num filme, no *Rosa de Areia*.

Havia alguns cineastas de eleição? Que admirava?

Os japoneses, o Ozu, o Mizoguchi, o Rossellini, o Ford, os dos primórdios, o Buster Keaton, o Chaplin, o Méliès, o Jean-Marie Straub e a Danièle Huillet. Havia mais, mas estes eram aqueles por quem ele tinha mais admiração.

Quando chegaste à Escola já tinhas visto algum filme do António Reis e da Margarida Cordeiro? Tinhas visto o Jaime?

Tinha visto o *Jaime*. No Estúdio do Império, porque estreou com *O Couraçado Potemkine*. E eu confesso que fui por causa d' *O Couraçado Potemkine*.

O Jaime foi uma descoberta. Não sabias quem era o António Reis?

Não sabia quem era. Conhecia mal o cinema português. Aquelas comédias clássicas, algum cinema mudo do programa do Lopes Ribeiro, o Mariaud, Pallu, o Roger Lion. E tirando isso, os únicos cineastas de quem tinha visto filmes, foram o Fernando Lopes com o *Belarmino* e *Os Verdes Anos* do Paulo Rocha. Do Oliveira também tinha visto alguns filmes: o *Aniki-Bóbo*, o *Douro. Faina Fluvial*. Creio que ainda não tinha visto *A Caça*. Não havia muitos filmes portugueses a passar e não conhecia quase nada do que se fazia. Tinha visto o *Kilas*, o *Mau da Fita* ou *O Rei das Berlengas*, mas eram coisas diferentes. E quando vi o *Jaime* percebi que o cinema podia ir para muitos mais lados do que imaginava. Apesar de estar habituado a ver algum cinema fora dos padrões comerciais, o cinema italiano, o Antonioni, o Fellini, Visconti, Bergman, Godard, a Nouvelle Vague francesa. Mas o *Jaime* foi muito surpreendente. Depois na Escola, vimos o *Ana*, porque o António Reis fez uma projecção aqui na Cinemateca e convidou alguns dos alunos. Só depois é que vi o *Trás-os-Montes*.

Essa projecção do Ana ainda é antes da antestreia no Fórum Picoas?

Sim, foi antes. Já não me lembro bem quando é que vi o *Trás-os-Montes*, mas creio que foi aqui na Cinemateca. A projecção do *Ana* teve uma coisa engraçada.

Estava um tipo que eu conhecia na projecção, não era da Escola, nem sei que ligação teria com o António Reis ou com a Margarida Cordeiro. Quando o filme terminou, ele estava encantado e começou-me a explicar coisas de que eu não tinha tido noção nenhuma. E mais tarde em conversa com o António, a conversa que tinha tido com esse amigo, fez muito sentido, porque ele conhecia muito bem aquelas tradições que eu estava longe de conhecer e questões mais ligadas ao lado etnográfico. Ele ficou realmente deslumbrado com o filme e começou a falar dele com muito fulgor e paixão. E realmente aprendi imenso com o que ele disse. Eu tinha gostado imenso do filme, mas havia muitos detalhes que não tinha apreendido. E isso aconteceu-me com o *Rosa de Areia*, porque ao estar a trabalhar com eles, eles explicavam os pormenores.

O António Reis falava sobre os filmes deles nas aulas?

Ele sabia que muitos dos alunos não conheciam a obra dele. Havia apenas alguns que tinham visto o *Jaime* e o *Trás-os-Montes*. Ele falou do *Ana*, porque tinha acabado de o fazer e estava muito empolgado. Mas não era uma coisa vaidosa ou impositiva. Era mais sincera, nua, dele próprio. Ele estava a expor-se, e à Margarida, nos filmes que tinham feito.

Quando é que conheces a Margarida Cordeiro?

Ainda na Escola, porque como nos encontrávamos muitas vezes com ele na Cister ou no Príncipe Real. Ela ia ter com ele. Ou ia buscar a Ana, a filha. E apresentou-nos. Mas só passei a conhecê-la melhor quando trabalhei com eles.

O António Reis convivia imenso convosco e tinha essa relação especial com os alunos. E como era a relação que tinha com outros cineastas?

Dentro da Escola, pelas relações entre professores. Havia uma espécie de relação de amor-ódio entre o Reis e o Paulo Rocha. Às vezes, pareciam os velhos dos Marretas.

Como trabalhei com os dois, ouvi opiniões diferentes dos dois. Respeitavam-se imenso, gostavam um do outro, mas ao mesmo tempo havia um lado competitivo. Cada um acreditava no seu próprio cinema.

E alguma vez te falou da colaboração com o Rocha nos diálogos do Mudar de Vida?

Soube mais pelo Rocha que pelo Reis, o António nunca me falou muito nisso.

O António Reis tinha os livros esgotadíssimos. Acho que havia como uma mágoa de não ter os livros disponíveis. Sempre tive essa sensação. E talvez por aí, esse lado da colaboração com o Paulo Rocha nos diálogos do *Mudar de Vida*.

Mas o Reis tinha relações muito fortes com outros realizadores, com o João Botelho, o Vítor Gonçalves ou o Pedro Costa. Com o Vítor havia uma ligação muito forte, já se conheciam há mais tempo. O Botelho e o Vítor também já tinham feito filmes, por isso a relação era diferente.

E havia uma grande relação com o Artur Semedo. Eram mesmo mesmo amigos. Era engraçado, porque parece que o Semedo é de outro mundo. Havia esse lado. Com o João Botelho, podias dizer que eram os dois do Benfica, mas também eram amigos do cinema. E a Margarida também era muito amiga do Semedo. Ele vivia no Lumiar, perto da Tobis, e muitas vezes passava a cumprimentá-los e almoçava connosco. E havia também uma relação com o Manoel de Oliveira, mas o Manoel vivia no Porto e por isso talvez fosse diferente, porque os outros estavam mais próximos por viver em Lisboa. E há o Fernando Lopes. Julgo que esses seriam os cineastas de quem estava mais próximo.

E o César Monteiro, que elogia inúmeras vezes o Reis, o entrevista depois da estreia do Jaime...

Aí, é confuso. Mas julgo que também devido à pessoa do César fosse diferente. Há um lado de grande admiração do César e pelo que me lembro há um respeito mútuo, mas havia ao mesmo tempo, talvez pela Margarida, uns anticorpos pelo César.

Não eram inimigos, mas não me lembro de haver uma relação de proximidade.

Alguma vez te falou dos filmes que fez no Porto? Antes do Jaime?

Os filmes são co-realizados. Nunca percebi bem em que moldes foram feitos. Um faz mais sentido, porque é sobre o Porto. O que é sobre a hidro-eléctrica já é um pouco mais misterioso. Não sei qual era a relação com o co-realizador, mas há filmes nesse período que são filmes encomendados, filmes institucionais.

Já o *Auto de Floripes* é interessante, é até um pouco próximo ao *Acto da Primavera*. É um filme que acho bastante interessante.

Como é que o Reis te convida para o Rosa de Areia, sendo que até aí todos os filmes tinham sido montados por eles?

Bom, o filme foi montado por eles... (risos)

Sim, tu apareces no genérico como Assistente de Montagem...

Eu trabalhava em montagem. O António gostava de mim. Terá falado com a Margarida para convidarem alguém para os ajudar que estivesse tecnicamente mais apto a trabalhar com a máquina. Eu fiquei muito satisfeito e ao mesmo tempo surpreendido. Quer no *Ana*, quer no *Rosa de Areia*, várias pessoas da equipa eram antigos alunos do António Reis. Também não sei se outras pessoas lhe teriam falado de mim. Eu já tinha trabalhado com alguns realizadores, mas julgo que o convite partiu deles, o que não invalida que tenham ouvido opiniões do Paulo Rocha ou do Fernando Lopes. E eu aceitei, óbvio!

E depois a Margarida estava a trabalhar no Miguel Bombarda como psiquiatra e normalmente só aparecia à tarde. E o processo era assim: durante a tarde, víamos os três o material e tomavam-se as decisões. Durante a manhã, eu ia com o António para pôr em prática o que se tinha discutido. Depois, quando a Margarida chegava, faziam-se os reparos, as emendas, viam-se alternativas ao que tinha sido feito, ou avançava-se na montagem.

A montagem não era linear, no sentido de um argumento. Não estávamos a montar segundo uma planificação. A planificação estava feita, mas as cenas não se montavam por ordem.

Faziam muitas takes para cada plano?

Não, em média haveria quatro, cinco takes. Embora houvesse planos que por terem movimentos de câmara mais complexos, teriam dez, doze takes. Havia um plano particularmente que tinha muitas takes, mas não chegaria às 20.

Lembras-te de qual era?

Era um travelling com grua bastante complicado. Em que estão duas das raparigas, e uma faz uns desenhos com um pauzinho. Havia um outro, com as raparigas que estão as cinco em cima de um monte e a câmara começa a afastar-se e depois aparece um esqueleto. Mas a maioria, tinha três, quatro takes. O plano com o Fernando Lopes teria quatro, cinco takes. O filme tem 89 minutos e tem 90 planos (ou vice-versa, agora não tenho de cor). Havia planos que eles excluía.

Houve então cenas filmadas que não foram incluídas na montagem final?

Sim, poucas, mas houve cenas cortadas.

Porque eles achavam que os planos não estavam suficientemente bem conseguidos?

Sim. E depois havia a escolha das takes. Que tinha a ver com o que eles queriam de cada atriz ou actor, de cada detalhe. Decisões que tinham a ver com a velocidade dos travellings. Há um plano que é curioso: a cena do doente, que a câmara acompanha até chegar à cama. E à volta, na mesinha de cabeceira, estão várias coisas, não me lembro exactamente o quê. Cada detalhe tinha uma simbologia, mas para mim isso não era evidente, passava-me ao lado.

E eu dizia “esta take é melhor” e eles corrigiam-me. E aprendi imenso com esses detalhes tão subtis. Uma cadela prenha... Pequenos detalhes... Para eles tudo tinha um significado.

Havia momentos em que o António tinha aulas e me pedia para ir avançando sozinho. Houve até momentos em que eu sugeri coisas que eles aceitaram. Há um plano que está invertido e foi uma sugestão minha.

A produção, o Mazedo e o Acácio, tinham-me avisado logo no início que eu seria assistente de montagem, que não seria montador. E hoje tenho a plena certeza que os realizadores têm muito peso na montagem. No *Rosa de Areia* não havia decisão nenhuma que fosse minha. Eram sempre deles. E era algo muito bonito porque era algo pelo silêncio, eles falavam com os olhares. Havia uma empatia enorme e lá o António acabava a dizer: “É melhor falarmos se não o Manuel não vai perceber nada!” (risos). Provavelmente, eles já teriam discutido várias vezes o filme, os planos e por isso seria mais fácil, já teriam todo o filme na cabeça. E o António não tomava nenhuma decisão sem a Margarida. Às vezes, estávamos a trabalhar só os dois e pensava-se em algo. Ele podia achar boa ideia, mas esperava sempre que a Margarida chegasse para decidirem em conjunto.

Quanto tempo demoraram a montar?

Não foi das montagens mais longas em que trabalhei na época. Tenho ideia que foram doze semanas. A parte de chegar até à primeira montagem até foi relativamente rápida. Depois afinações, cortes, a construção das bandas é que demorou mais. Mas acho que foi isso, doze semanas no máximo.

E como é que eles geriam o facto de muitas vezes o nome da Margarida Cordeiro ser anulado ou pelo menos relegado para um segundo plano?

Enquanto o Reis foi vivo, isso não era um problema para eles. Eles assumiam que era um trabalho dos dois. Mas o país tinha uma matriz machista. E dizia-se apenas “o filme do Reis”. Mas entre eles estava muito claro. O filme era dos dois.

No Rosa de Areia, no genérico, aparece inclusive o nome da Margarida Cordeiro primeiro...

Eu julgo que o *Rosa de Areia*, na sua origem, partiu mais de coisas da Margarida. Era um filme dos dois, mas que partiria de ideias e propostas da Margarida. O facto do Reis ser professor e estar mais ligado às pessoas do meio cinematográfico, enquanto a Margarida era psiquiatra, e com a mentalidade machista que vigorava, fazia com que muita gente dissesse que os filmes eram só do Reis. Mas creio que depois de ele morrer, é que foi muito penoso para ela. E ela referiu-o muitas vezes. “Como já não está o António, eu já não posso filmar”. Há um catálogo sobre cineastas portuguesas, onde está a Margarida Cordeiro, a Margarida Gil, a Solveig, a Noémia. E quase todas estas realizadoras tinham, na altura, um estigma porque tinham relações sentimentais com realizadores. E julgo que isso marginalizou-as de certa forma, na época. E no caso da Margarida Cordeiro, isso foi muito penoso, porque a ideia que os filmes eram do António Reis foi utilizada para anular a continuação da carreira dela.

Como é que eles reagiram aos constrangimentos que os filmes tiveram? Era um desgosto o Rosa de Areia nunca ter estreado comercialmente?

Sim, era. Havia um lado de contentamento porque os filmes tinham projecção internacional, mas havia essa mágoa de os filmes não estrearem. Ou quando estreavam cá, não serem sempre bem tratados.

Como é que surge o Pedro Páramo? E o convite que te fizeram?

Fiquei muito surpreendido. Conhecia o livro do Rulfo. Ainda estávamos na montagem do *Rosa de Areia*, mas já no final. E, um dia, o António diz-me que tem uma coisa para me dizer, mas vai esperar que a Margarida chegue. Mas estava muito ansioso e acabou por me contar antes. Temos um outro projecto e queríamos que trabalhasse connosco como assistente de realização e depois voltarias a trabalhar também na montagem. Mesmo sem saber o que era achei logo óptimo, bestial! E depois o António diz-me que é o *Pedro Páramo*. Fiquei surpreendido, porque não estava à espera que fosse uma adaptação. Entretanto, ainda falámos várias vezes.

Acabámos a montagem. Depois ainda fiquei a fazer as bandas de som, a preparar as coisas para a mistura. Mas ainda não estávamos a trabalhar todos os dias. Íamos falando de vez em quando. Eles estavam a trabalhar. Infelizmente o Reis faleceu e eu pensei que a Margarida não quisesse continuar o projecto. Mas, passado algum tempo, a Margarida telefonou-me a dizer que queria ir para a frente com o projecto e que contava comigo. Tivemos reuniões com os produtores. O produtor era o Paulo Sousa e havia dois produtores suíços que tinham os direitos do livro. Quando me deram o argumento, percebi que o argumento era muito maior que o livro, que é uma novela relativamente curta.

Mas não era porque acrescentava alguma coisa ao livro, era o desenvolvimento que era feito da história, das notas?

Sim, sim. E a ideia dos produtores era reduzir o número de páginas do argumento. Era preciso trabalhar para vender a ideia, porque queriam fazer uma co-produção. Isto é-me dito a mim, eu perguntei se a Margarida sabia que era preciso reduzir o argumento e depois falei com ela. Ela não estava muito de acordo, mas tinha acabado por aceder. E começámos a trabalhar numa re-adaptação do argumento. Foi um trabalho de mais ou menos um ano. No meio disso, fomos ao México. Porque o Reis e a Margarida queriam que o filme fosse feito no México, o mais próximo do que é descrito no livro. Por outro lado, ao contrário dos outros filmes, eles queriam usar actores.

Já tinham pensado em alguém?

Tinham pensado, mas eram ideias muito vagas. Queriam ir conhecer actores mexicanos ou espanhóis. Eventualmente alguns franceses ou europeus e também se punha a hipótese de haver portugueses. Não havia nomes certos. Fomos ao México para repérar e começar algumas diligências com produtores mexicanos, para conseguir uma co-produção. E ver também hipóteses quer de actores, quer de técnicos de lá. Fomos a Margarida, eu, um dos produtores suíços e o Paulo Sousa. Nós ficámos uns dias na Cidade do México e depois fomos para a região de Colima, junto ao Pacífico, na região que faz a fronteira entre o deserto e a parte tropical.

O Paulo Sousa creio que ficou na Cidade do México. Nós fomos ver uma série de sítios. E nessa região estava um realizador que já tinha adaptado, nos anos 50, o *Pedro Páramo* e falámos com familiares do Rulfo. E, em relação, aos décors, houve coisas que deixaram a Margarida muito entusiasmada, mas houve também algum desapontamento porque algumas coisas não tinham nada a ver com o que é o livro. Mas, ao mesmo tempo, houve outras completamente inesperadas que eram muito mais interessantes. A viagem foi bastante proveitosa relativamente aos locais. Depois regressámos à Cidade do México, onde ainda estivemos uns dias. Aí, estivemos com um produtor bastante conhecido, o Pedro Armendáriz, que é filho do actor que tinha entrado em filmes do John Ford. E que também tinha conhecido o Ford. Contava umas histórias fantásticas! E ele ficou interessado no projecto. E falaram-nos num director de fotografia que na altura estava a começar – hoje é muito conceituado – e era uma hipótese para a equipa. Depois, regressámos, continuámos a trabalhar, agora já tendo em conta a repérage, mas a produção não estava a correr bem. Nós continuámos a trabalhar, mas não estava tudo a correr bem. A Margarida ainda voltou ao México. Mas o esquema de produção não estava a funcionar. E o projecto foi posto de parte. Fiquei a aguardar, ia falando de vez em quando com a Margarida, mas ela estava cada vez mais negativa, já não acreditava que conseguisse fazer o filme. Entretanto, o Paulo Sousa deixou o projecto e o projecto passou para outra produtora, para o José Mazedo, mas aí eu já não trabalhei. Eles iam concorrendo ao subsídio. Até que o filme é finalmente subsidiado, mas ela acabou por, mesmo assim, desistir do projecto. E desistiu do cinema. Ela terá sempre esta mágoa de não ter feito este filme, ou outros filmes. E depois de ter enviuvado, ela sabia que ia ser muito difícil fazer filmes sem o António. Ela ainda lutou muito tempo pelo projecto...

Mas a Margarida Cordeiro nunca poderia levá-lo a cabo sabendo que poderia não o conseguir realizar com a exigência que sempre tinham tido nos filmes anteriores...

Ela preferiu desistir, mesmo com o subsídio, porque não estava disposta a fazer concessões que não lhe interessavam. Não só por ela, mas também pelo respeito pelo que tinha sido o trabalho dos dois.

Não achas que a obra deles foi interrompida, no sentido em que o Rosa de Areia tinha uma série de caminhos novos que poderiam ter uma continuação em filmes posteriores e que não foram explorados?

Sim, sinto isso. Confesso que o filme que gosto mais é o *Trás-os-Montes*. Mas vejo nos quatro filmes e, acredito que com o *Pedro Páramo* se passaria a um outro patamar, que há uma coisa cada vez mais forte. E que vai mais longe. Cada experiência feita em cada filme abre mais portas e aponta para novos caminhos. Tenho muita tristeza de não ter visto feito o *Pedro Páramo*. Para perceber o que o cinema deles podia fazer com aquele livro.

Que lugar é que achas que ocupam no cinema português?

Para mim, é um lugar único. A obra deles não tem paralelo. Não quer dizer que não possa ter algumas familiaridades, mas não há nada idêntico à obra deles. Não só no cinema português, mesmo no cinema mundial.

Achas que é um cinema com ascendentes e descendentes ou criou uma ordem própria que não teve descendentes?

Acho que sim, mas não é óbvio. Há realizadores que assumem a paternidade, mas isso não é evidente pelos filmes em si, o Vítor Gonçalves, o Pedro Costa. Se virmos os filmes do João Pedro Rodrigues podemos achar que não têm nada a ver com os filmes do Reis e da Margarida, mas sei que para ele o Reis foi muito importante.

Essa influência existe na forma de pensar o cinema?

Sim. Estou muito curioso em ver o próximo filme do Vítor Gonçalves. No *Uma Rapariga no Verão*, há uma sequência na estação de comboios, que me lembra o *Trás-os-Montes*. Ao ver as cenas isoladamente, percebo isso, mas ao ver os filmes por inteiro, isso pode não se perceber, são totalmente diferentes. Essa influência não tem de ser visível.

No caso da ascendência, acho que é algo ainda mais complexo e que é complicado. Os realizadores podem admirar muito outros realizadores e depois os seus filmes não terem nada a ver com esses filmes. No caso do António Reis e da Margarida Cordeiro, a haver uma marca seria próxima do *Acto da Primavera*, mas julgo que está muito longe do cinema português. Acho que é algo mais próximo do cinema mundial, *A Desaparecida* do John Ford, o *Viagem a Tóquio* do Yasujiro Ozu, o *Alemanha, Ano Zero* do Roberto Rossellini. E vendo esses filmes e vendo os filmes deles, não se vê isso de imediato, mas está lá.

E o que achas que fez com que a obra deles ficasse tantos anos no esquecimento?

Acho que eles não foram esquecidos como cineastas, acho é que houve durante muitos anos uma grande invisibilidade dos filmes, não foi fácil vê-los. E em Portugal não há o hábito de haver cinemas em *reprise*. Por isso, os únicos sítios onde podes ver os filmes é na Cinemateca ou em cineclubes, associações. Como os filmes também não estão editados em DVD há esse apagamento da obra. As televisões também já não fazem esforço para mostrar esses filmes. Eu até vi o *Ana* na televisão ... com a bobine trocada! E aqui na Cinemateca, os filmes passaram sempre.

Mas falta um trabalho de pensamento, de discurso crítico sobre a obra deles. Ao contrário de outros realizadores, o Campos por exemplo, a quem a Cinemateca dedica um catálogo aquando da retrospectiva, isso nunca é feito para a obra do António Reis e da Margarida Cordeiro.

Sim, houve só um caso: o catálogo aquando da retrospectiva de Faro, que me surpreendeu por não ter sido uma iniciativa da Cinemateca. A importância da obra deles foi apagada. E isso acontece muito em Portugal, não só com os filmes deles, mas também outros filmes de outros realizadores. Hoje, também é muito difícil ver *Os*

Verdes Anos. Acho que a edição em DVD é muito importante, as caixas do César, parte da obra do Manoel de Oliveira em DVD, é muito importante. Mas ainda há realizadores que acham que isso desvirtua a obra, não ver os filmes em sala.

E acho que também se deveriam promover mais vezes retrospectivas em festivais. Este ano, o Reis e a Margarida foram homenageados no Panorama, mas não sei até que ponto isso foi tão marcante como foi no caso do António Campos, por exemplo. Aí, senti que abriu mais portas. Mas foi importante, claro.

Acho que uma das coisas mais fascinantes nos filmes deles é essa plasticidade, os raccords que se criam. As subtilezas em termos de som. E é preciso ter muito cuidado na preservação destes filmes, porque se não o lado cromático, o som, vai-se perder tudo. O som naquela altura trabalhava-se com muitos problemas, com muito corta e cola das bandas. O som já ia muito mal tratado das mesas. Hoje, os filmes estão restaurados. Estes filmes, tal como o *Acto da Primavera*, não podem perder a intensidade cromática, todos os pormenores, as tonalidades. Tem de se cuidar. São filmes que a cada novo visionamento ganha-se sempre qualquer coisa.

Se tivesses de escolher um plano, qual escolherias?

Escolhia a menina a dizer adeus ao pai no *Trás-os-Montes*. A cena toda, o pai a afastar-se, as sombras, a duração.

III.5 Entrevista a Henrique Espírito Santo

Henrique Espírito Santo é produtor. Pertenceu ao Centro Português de Cinema e foi director de produção do primeiro filme de António Reis, *Jaime*.

Como é que conheceu o António Reis? Eram os dois cineclubistas, conheciam-se dessa época, antes ainda do Jaime?

Dessa primeira fase cineclubista, só conhecia o António Reis de nome, porque ele vivia no Porto. Venho a conhecê-lo pessoalmente já em Lisboa. Era funcionário, empregado de escritório da Volkswagen. E os escritórios da Volkswagen eram nos Restauradores. Eu, nessa altura, era profissional de seguros e trabalhava também nos Restauradores. Já nos tínhamos cruzado, ainda sem nos conhecermos pessoalmente, nos encontros de cineclubes, estando ele integrado no Cineclube do Porto. Os encontros de cineclubes foram quatro: em Coimbra, o primeiro, em 65, o ano seguinte, na Figueira da Foz, o terceiro em Lisboa e, o quarto, em 68, em Santarém. E a partir daí, o poder proibiu os encontros de cineclubes. Nesse último encontro, convidámos até sinistras figuras do Regime, mas devemos ter feito mal, porque se devem ter assustado e proibiram os encontros. Estavam representados em Santarém todos os cineclubes e deviam estar presentes cerca de 200 delegados.

E depois voltam a encontrar-se no Centro Português de Cinema?

O Centro Português de Cinema é criado, depois de importantes encontros cineclubistas no Porto, com jornalistas, cineastas, profissionais do cinema, cineclubistas. Foi aí que se sensibilizou a Gulbenkian para apoiar o cinema português que já tinha dado provas da criação de um novo cinema que cortava com o cinema das comédias dos anos 40 e 50. Desses encontros saiu um livrinho, que nunca foi publicado, e que se chamava o *Ofício do Cinema em Portugal*. E esse documento foi muito importante para a decisão da Gulbenkian. Fruto também das pressões cineclubistas, o Governo também já tinha feito a lei 7/71 que criava o Instituto Português do Cinema, que só começou a funcionar em 1973. Portanto, a Gulbenkian apoiou o cinema português durante esses três anos através de uma cooperativa onde estavam reunido todo o cinema português.

O Centro funcionava por grupos. Suponhamos que éramos vinte pessoas, que se agrupavam em grupos de quatro ou cinco elementos cada um, conforme a sua ideologia, a sua amizade. E a Gulbenkian dava uma determinada verba que só daria para um determinado número de projectos.

De cada grupo e dessas reuniões, saía o eleito por cada grupo. E, a partir de 71, foram feitos *A Promessa*, *O Recado*, os *Brandos Costumes*.

E o Jaime foi feito com dinheiro que sobrou desses projectos?

Não foi só o *Jaime*, foi o *Jaime* e o *Fragmento de um Filme Esmola*, do César Monteiro. Eu era director de produção do Centro e a minha função tinha a ver com a administração dos dinheiros de cada filme. Não fui director de produção de todos. Administrava e, em alguns casos, acumulei a função de director de produção. Sabia os valores de cada filme, tinha essa visão. Quando surgiu o projecto do Reis, tal como o do João César, conseguimos fazê-lo, com o consenso de todos, com aquilo a que chamo os trocos dos outros filmes. Mas realmente foi possível fazer esses filmes porque havia essa relação entre as pessoas do Centro. Este desdobramento de funções. Uma equipa pequena, todos fazíamos um pouco de tudo. Neste filme do Reis, era o Reis, eu, o Acácio, director de fotografia, o assistente do Acácio, o chefe electricista, o som e mais ninguém. Depois, houve outros elementos depois da rodagem. As equipas eram muito pequenas. O título do filme do César surge como reacção a isso, ao facto do filme ter sido feito com trocos.

O Reis era uma figura muito diferente. Fizemos o filme, com estes meios escassos, mas fizemo-lo com um gosto muito grande pelo trabalho que estávamos a fazer, porque o Reis conseguia transmitir uma grande cordialidade, uma grande atenção, um grande respeito por tudo o que o rodeava. E, a esse nível, até era difícil, porque estávamos em contacto com doentes esquizofrénicos perigosos.

Filmámos na 8.^a enfermaria, do Hospital Miguel Bombarda. Era uma ala de doentes perigosos. Nós entrávamos e éramos fechados à chave com eles. E aconselharam-nos a ter uma relação muito tranquila e sobretudo não os contrariar, não lhes negar nada.

E a Margarida Cordeiro era médica no Hospital, também estava convosco na rodagem?

A Margarida não actuou muito aí directamente. A ajuda dela era exterior. Como era médica podia ser complicado para ela estar lá dentro. Ali só entrávamos o Reis, eu, o Acácio, o assistente e quase mais ninguém. Os enfermeiros aconselharam-nos também a termos sempre tabaco, para podermos dar aos doentes se eles pedissem. E com o Reis tudo isso foi muito fácil porque ele era uma figura que gostava das pessoas e isso sentia-se. O amor que ele dedicava àquela gente. Essa ideia, essa relação, essa humanidade. Criou-se todo esse clima.

Quanto tempo filmaram no Hospital Miguel Bombarda, antes das filmagens em Barco?

Já não tenho bem a certeza, mas creio que foram uns dez dias, ou uma semana. Fizemos interiores na 8.ª enfermaria e alguns exteriores.

E há alguns episódios em especial que se lembre da rodagem no Miguel Bombarda?

A 8.ª enfermaria é circular, uma arena a céu aberto, em que os doentes tinham uns canteiros com flores e se entretinham a conversar. À volta, estavam as celas dos doentes. Estávamos ali a filmar e começou a choviscar. E eu lá comentei que era um azar ter começado a chover e que isso prejudicava as filmagens. Mas a chuva parou. E aparece um dos doentes e diz-me “Senhor Espírito Santo, eu faço milagres, fui eu que pedi para parar de chover”. E eu comentei com o Reis que tínhamos ali um amigo que fazia milagres, mas levando tudo muito a sério, sem rir ou gozar. Uns dias depois, estávamos a filmar e tínhamos de transportar a máquina com o tripé para outro local e não sei se o assistente terá apertado mal a máquina, mas quando se pegou no tripé, a máquina caiu. E ele estava muito próximo e conseguiu agarrar a câmara antes dela cair. E disse-me “Está a ver, outro milagre”. Os doentes tinham começado a andar muito próximo de nós, era quase como se fizessem parte já da equipa. E, depois desse segundo milagre, pediu-me se eu intercedia junto do enfermeiro para o deixarem sair no fim-de-semana.

O enfermeiro percebeu que havia ali uma cumplicidade e eu cumpri o pedido. Havia uma grande relação de amizade.

Lembro-me também de uma cena muito bonita. Os doentes a saírem da cozinha para o refeitório com as terrinas. Saíam na diagonal, era uma imagem fabulosa, parecia um baile!

O António Reis dava indicações aos doentes? Pedia-lhes para se comportarem de determinada forma, andarem de determinada forma, quando estavam a filmar?

Sim. Essa relação foi espantosa porque aqueles doentes actuaram, colaboraram, não houve problemas nenhuns. O Reis dava indicações como se eles fossem actores profissionais. Faziam aquilo que ele pedia. Não havia gritos, nem ordens, nem chamadas de atenção. Havia um grande envolvimento de grande confiança. O Reis era assim e o Acácio também era um pouco assim, também é muito sereno. E eu também, eu era o director de produção e o intermediário com o milagreiro.

E depois a rodagem em Barco?

Na viagem para Barco, o Reis levou um pato, que tinha lá em casa. O Reis tinha um amor enorme pelos animais. Por isso fomos, no meu Volkswagen, eu, o Reis, a Margarida, uma enfermeira que também ajudava e o pato. O pato ia atrás e numa travagem que faço, salta-me para o colo. E quando filmámos no Rio, o pato também ia e ficava a tomar banho. (anexo II, fotografia 16)

A Margarida tomava conta dele. Conto sempre esta história porque é a confirmação da amizade que ele tinha por todos os seres. Noutra rodagem, salvou uns lobinhos. E noutra ocasião, levou para casa um mocho que voava até à cabeça dele e o arranhava. Mas tudo isto só era possível com um homem assim. Era de uma simpatia extraordinária. Todas as pessoas gostavam dele.

E a escolha da música no filme, foi complicado conseguir os direitos?

Eu chamei a atenção por causa disso, que teríamos de pagar direitos. Mas o Reis respondeu-me: “E depois? Eles é que nos deviam pagar porque estamos a divulgar as obras!”

O Henrique estava sempre na rodagem?

Sim, desdobrava-me. Acompanhei totalmente a rodagem do *Jaime*, e de outros filmes do Centro: dos *Fragmentos de um Filme Esmola*, de *O Recado*. No Centro, havia esta amizade e esta relação entre todos os grupos.

Qual foi o orçamento do filme?

Na folha de contas do Centro Português de Cinema, de 1973, o *Jaime* tinha um apoio da Gulbenkian de 180 contos e não chegou a custar mais de 300 contos. Eu tinha os mapas de produção e tinha sempre os valores de cada produção.

O Jaime estreia em complemento do O Couraçado Potemkine. Foi estreado pelo António Cunha Telles. Lembra-se como é que o Cunha Telles decidiu estrear o filme?

O Cunha Telles também fazia parte do Centro e havia uma grande entreajuda entre todos os elementos dos grupos. Todas as pessoas se davam.

III.6 Entrevista a José Mazedo

José Mazedo é produtor. Foi director de produção de *Ana* e produtor e director de produção de *Rosa de Areia*.

Como é que conheceu o António Reis?

Já não me lembro bem. Creio que foi na Escola de Cinema. O António Reis foi um marco muito importante na Escola, há uma Escola antes e depois da passagem dele. Ele fazia com que os alunos se tornassem importantes.

Foi director de produção do Ana. Antes da rodagem, existia uma planificação do filme, um guião, como é que o António Reis e a Margarida Cordeiro lhe falaram sobre o filme?

O Reis tinha uma agenda pequenina, um caderninho amarelo com apontamentos, com anotações e dava-me informações de como tudo iria acontecer. Eles tinham ideias concretas sobre o que queriam, mas, às vezes, havia momentos que se alteravam.

Acompanhou a repérage dos filmes?

Sim, estava sempre com eles, nas repérages e na rodagem. Eu sou de lá, de Trás-os-Montes. Conheço bem os locais. Eram quase todos escolhidos quando se fazia a repérage. Era um trabalho que, às vezes, demorava meio ano ou mais a fazer. Mas não eram só os locais que se escolhiam, eram os locais, as roupas. No *Ana*, era tudo feito por eles. No *Rosa de Areia* convenci-os a terem um assistente de guarda-roupa, de montagem. As decisões eram na mesma deles, mas assim tinham pessoas que podiam ajudar. No *Ana*, há muitos adereços, guarda-roupa que eram nossos, lençóis e toalhas de linho minhas.

E como eram escolhidas as pessoas que entrariam no filme?

Era uma questão que tinha a ver com as caras, os corpos, com parecenças que pudessem ter com alguns actores, com a fisionomia.

Como era o trabalho com os dois?

O Reis tinha um magnetismo enorme, sabia ir ao coração das pessoas. As pessoas conheciam o António e ficavam encantadas. Mas eles completavam-se. O António era fanático por Trás-os-Montes. Gostava de ter nascido lá. A Margarida era de lá. Eu também sou. Falávamos a mesma linguagem. A Margarida tinha algumas histórias parecidas com as minhas. Algumas das histórias que lhes contei, à lareira da minha casa, acabaram por ser também incorporadas no filme. O cavaleiro no início do *Ana* que atravessa a ponte. A rodagem do *Ana* foi uma aventura.

Fale-me da panorâmica em que a mãe Ana conta a história do eclipse e conte-nos algumas histórias sobre a rodagem.

Eu, o Reis e o João Pedro Bénard estivemos no local onde essa panorâmica é filmada talvez meio ano antes. No filme, toda a zona está coberta de folhas de castanheiro de vários tons. O António e a Margarida queriam ter um tapete cromático, o tom das folhas quando caem, os tons dourados. A paleta de cores foi por isso fabricada, porque na altura da rodagem as folhas não teriam aquela cor. Apanhámos folhas que foram guardadas em sacos, sem apanharem luz, de forma a manterem a cor e poderem ser usadas quando se filmasse essa cena. Todos os pormenores estavam pensados. A capa que a mãe Ana veste, uma capa de burel foi muito complicada de arranjar.

Os gansos que se vêem no filme foram mandados criar no campo de aviação. Andámos à procura de ovos para serem criados.

E durante a deambulação da mãe Ana há uma cena filmada num campo de oliveiras cobertas de geada. O facto de as árvores estarem cobertas de geada dava mais força ao sangue vermelho. Mas era preciso esperar pela hora certa para se filmar a geada, para se apanhar aquele momento antes de desaparecer.

Muitas vezes, era preciso esperar pela luz certa na rodagem. A luz era muito importante. Nos festivais, todos ficavam deslumbrados com isso. Mas tudo era preparado, estava tudo pensado ao pormenor mesmo não existindo uma planificação clássica.

Há um dia em que o Reis manda o meu assistente buscar toros de carvalhos para fazer fogo numa lareira numa das cenas do filme. Mas os toros de carvalho são de combustão rápida, são muito usados mas ardem muito depressa. Eu acabei a dizer-lhe

que talvez fosse melhor ter toros de castanheiro. O castanheiro era a árvore mais nobre em Trás-os-Montes. E para a cena era preferível, porque daria uma ideia de um fogo constantemente a arder.

No Inverno, em Trás-os-Montes, ouvem-se os carvalhos a tilintar por causa do gelo. São árvores muito bonitas.

A rodagem dos filmes foi consecutiva, ou foi feita em vários períodos por causa das questões da luz, das estações?

Não, no *Ana* era preciso ter atenção à estação. Na deambulação da Ana, não podiam estar os lameiros frondosos, não podia estar a vida toda a despontar, quando ela estava a morrer.

Para uma cena do *Ana*, houve um momento em que precisávamos de uma máquina de fazer vento. Alugámos uma em Espanha, mas as coisas não eram fáceis como são hoje. Atravessar a fronteira era difícil, não havia uma declaração de uma produtora, eu precisei de ir falar com o alcaide para nos deixarem passar. E depois a máquina não funcionou. Mas o António não ficou zangado, sabia que tínhamos feito tudo o que podia ser feito e arranjou uma forma de resolver a situação.

Voltámos a ter essas máquinas no *Rosa de Areia*. Na cena do tambor, em que a rapariga toca, rodeada de carvalhos.

Essas situações criavam dificuldades de produção? Tornavam os filmes mais caros?

As maiores despesas eram com alimentação e alojamento. Eles muitas vezes não queriam ganhar. A maioria dos décors eram gratuitos, não existiam muitas despesas de produção que hoje existem.

E a rodagem do Rosa de Areia? Há momentos que levantaram dificuldades de produção? A explosão foi complicada de fazer? Há uma cena em que há uma pedra que foi colocada no décor de propósito...

Essa pedra, que se vê no cartaz foi posta lá de propósito. Era muito difícil transportá-la, não há os meios que existem hoje. A explosão foi feita à primeira.

Nenhum décor era ao acaso. Fazíamos quilómetros para encontrar determinados locais, à procura de freixos, de lameiros. Mas não só das paisagens, a importância também que os animais têm em Trás-os-Montes. A importância do plano da seara que aparece no *Rosa de Areia*.

No *Rosa de Areia*, a rocha onde nascem as rosas foi furada com um berbequim para criar aquele efeito. Como se as flores nascessem da pedra.

Acompanhou a presença dos filmes em festivais?

Sim. O António Reis era extraordinário, arranjava sempre uma forma de comunicar o filme às pessoas, de exprimir o que pensava, de cativar os espectadores. A Margarida era mais tímida. Mas o António fazia comparações, estabelecia paralelos que fazia com que as pessoas entendessem os filmes.

E qual acha que é o lugar da filmografia deles no cinema português?

Acho que ainda não foram completamente descobertos. Deviam ter feito o *Pedro Páramo*. É uma enorme infelicidade o filme não ter sido feito. Em todos os filmes há uma evolução. E no *Rosa de Areia* sente-se que há uma passagem, era uma passagem para o filme seguinte, daí o *Pedro Páramo* ser tão importante. E era um filme perfeito para eles. Mas seria mais fácil se o António não tivesse morrido.

III.7 Entrevista a Pedro Costa

Pedro Costa é realizador. Foi aluno de António Reis e refere muitas vezes o quão marcante foi tê-lo como professor. Nos últimos anos, Costa foi homenageado em várias partes do mundo (Reino Unido, Espanha, Japão, Brasil), com retrospectivas completas da sua obra e convites para seleccionar alguns dos filmes que mais o marcaram. Nessas programações, incluiu sempre o filme *Trás-os-Montes*.

Como é que conheceste o António Reis?

Na Escola Superior de Teatro e Cinema. Acho que nunca tinha ouvido falar nele. Não vi o *Trás-os-Montes*, que tinha estreado antes de eu entrar.

Também não tinhas visto o Jaime?

Não. Conheci-o na Escola. Creio que numa cadeira chamada Espaço Visual. Logo no primeiro ano. Ele dava um curso de três anos. A Escola estava, acho que ainda está, estruturada em Imagem, Montagem e Realização. E o António Reis, salvo erro, era o único professor, conjuntamente com o João Bénard, que dava aulas aos três anos.

Não me lembro da primeira aula, portanto não foi nada de muito fulgurante. Mas isso também deve ter tido a ver com a forma como entrei para a Escola. Entrei com um amigo, o José Trabucho, um tipo de quem ainda muita gente se lembra hoje. Se o Reis fosse vivo era uma das pessoas de quem se lembraria melhor. O João Bénard perguntava-me sempre por ele. O João Miguel Fernandes Jorge ainda me fala dele. Hoje é director de uma agência de publicidade, não trabalha em Cinema. Entrámos os dois porque éramos amigos dos filmes, da música. E entrámos à bruta, a matar. A dizer que não éramos cinéfilos, o que não era verdade, que nunca tínhamos visto nada. Como o Jia Zhang-ke já disse que nunca viu o Bresson, mas, chegas a casa dele, e tem lá os filmes todos. E essa era a nossa atitude. Dizíamos que nunca tínhamos visto filmes portugueses e isso era verdade. Excepto *Os Verdes Anos*. Já não me lembro se tínhamos visto o *Mudar de Vida*. *Os Verdes Anos* tínhamos visto, acho que até o vimos os dois e que tínhamos gostado. E era o único filme.

Na altura, para entrares na Escola, faziam entrevistas aos candidatos. Tínhamos de dizer porque é que queríamos ir para lá. A minha foi com três professores, com o

Reis, o Pedro Amorim e já não me lembro quem era o terceiro. Não me lembro muito da entrevista, mas lembro-me que perceberam logo o que te estava a contar. Fui para lá dizer que não percebia nada, que gostava de poesia, de música. E eles tentavam puxar aquilo para Beethoven e eu respondo logo com Sex Pistols. E lembro-me que o Reis estava ligeiramente atrás, numa posição geográfica estranha, ligeiramente atrás dos outros. A entrevista foi na sala onde depois viemos a ter aulas com ele. Eu só via metade dele. E a impressão foi estranha. Ele não disse uma palavra, mas houve uma espécie de identificação, e isto é completamente idiota e vale o que vale. Mas eu tinha um blusão de cabedal vestido e ele também estava de blusão de cabedal, o que achei estranho num professor. Ele tinha um blusão de cabedal, um boné e aquele ar... Isto em 79. E eu e o Zé levámos aquilo um bocadinho ao extremo.

Mas pronto, era a Escola, aquilo existia, não estava oficializada, era tudo um bocadinho precário, a sala de aula era bizarra.

O que aconteceu foi que eu e o Zé levamos tudo um bocadinho ao extremo: não somos intelectuais, não somos como estes gajos, mas depois acabei por ficar amigo de alguns. Ainda apanhei algumas pessoas que já estavam quase a sair, que estavam no terceiro ano, o Vítor Gonçalves, o Daniel del Negro, o Joaquim Leitão... Por acaso, já não tenho a certeza se o Joaquim Leitão não teria já saído. Eu não me cruzava muito com essa geração, e os que entraram no meu ano eram sobretudo universitários, universitários no sentido mais...

Académico?...

Era tudo muito esquisito, incompreensível. Eram pessoas que queriam ser professores, andavam com livros debaixo do braço. Eu estava à espera de uma coisa mais artística. E como vinha de História, da Faculdade de Letras, onde passei quatro, cinco anos, não me estava nada a apetecer aquilo. Nem ao Zé, que vinha de Direito, foi no Campo Grande que nos conhecemos. Não estávamos à espera que nos aparecessem os mesmo figurões, não é? Eu nunca costumo dizer isto, mas eu fui para a Escola de Cinema, mas queria era ir para música, estupidamente. A Escola de Cinema era no Conservatório... E, na altura, era tudo assim. Escrevia-se um papel e entravas numa Escola. Mesmo na Faculdade de Letras. E depois havia aqueles alunos. Houve pessoas que desapareceram ou que ficaram com percursos cortados a meio ou não muito

consequentes. Alguns nem deve conhecer. E havia um peso brutal, ainda havia, sentias um lastro daquela coisa terrível que aconteceu, que foi a aplicação da Semiótica e do estruturalismo. Passavam muito os livros por lá. E eu vinha de História... Com o João Bénard foi imediato, dei-me logo bem. Íamos ver filmes e falar sobre os filmes. Com o Reis foi um processo mais longo, foi até mais difícil, mais estranho, mas acabou bem.

Como é que eram as aulas com ele?

Lembro-me mal. Nas do Bénard, víamos um filme e depois falávamos sobre ele. Havia primeiro um discurso dele, depois perguntava-nos se queríamos dizer alguma coisa. Pedia-nos para fazer muitos trabalhos escritos. E isso foi bom. As pessoas falavam nas aulas, os alunos tinham algo a dizer, mas não estavam muito organizados. Mas de certa forma mandavam... No meu ano, saneámos dois professores...

As aulas do Reis passavam-se muito na mesa de montagem, assim na penumbra, a ver um filme ou um bocadinho de um filme. Os filmes que existiam na Escola ou filmes nossos ou dos antigos alunos que ele mostrava. E éramos nós que operávamos a mesa. Lembro-me muito da penumbra.

E como é que ele trabalhava convosco? Vocês estavam limitados aos filmes que existiam na Escola, mas como é que ele os escolhia, como é que falava sobre eles?

Os filmes eram escolhidos do acervo que a Escola tinha. Havia seis ou sete filmes. O que foi bom. E eu lembro-me de quais eram os filmes. Não havia vídeo na altura, havia só Betamax. E depois começámos a gravar umas coisas, mais tarde da RTP. Mas os filmes eram o *Stromboli*, *A Linha Geral*, *Pedro, o Louco* e mais três ou quatro. E era muito bom. Podíamos passar horas com *A Linha Geral*.

E era como o João Bénard, viam o filme e depois falavam sobre ele ou era mais concentrado sobre determinados planos ou determinadas opções?

Não. O Bénard tinha um discurso livre, muito historicista, que me fazia lembrar os professores bons que tinha tido na Faculdade de Letras.

Mas com o Reis a abordagem era diferente?

Com o Reis era uma colagem. Podíamos começar num filme que estávamos a ver e partir para a pintura. Para aquelas coisas que toda a gente diz dele. Eram aulas muito livres e muito livres também às palavras dos alunos. Ele nem sempre puxava muito por isso. Depois, na intimidade, quando criavas uma relação com ele, como eu criei e outros criaram, aí sim. Perguntava sempre como é que andávamos, se andávamos bem, tinha uma preocupação connosco.

Depois havia muita troca de livros. Ele levava sempre livros. Vinha sempre com um livro na mão. Tinha um saco, tinha sempre livros no saco. Passava muitas listas, mandava-nos a livrarias, dizia para comprarmos livros em francês, mandava-nos comprar o Bresson, o Focillon, os autores de que ele gostava.

Com o Bénard, podíamos depois de uma projecção do *Fausto*, ter uma aula sobre o expressionismo e ele passava uma hora a falar sobre o Murnau e o expressionismo. E no fim dizia: “Não levem tudo isto a sério, nunca houve expressionismo, o expressionismo é só uma ideia, uma História, mas o expressionismo é tudo...”. Mas ele dava as datas, os nomes, fazia uma corrente, uma cadeia, algo relativamente equilibrado. O Reis não, passava-se de uma coisa para outra sem... Eram choques sucessivos. As aulas eram completamente livres. Às vezes lia. Lembro-me de uma aula em que ele leu um capítulo de *A Vida das Formas* do Focillon. Disse-nos que ia ler um bocadinho, porque nós não conhecíamos o livro, antes de o irmos comprar. Depois de termos visto um filme, já não sei qual, talvez o *Stromboli*.

O que aconteceu no meu ano, que não sei se aconteceu nos outros, é que as pessoas falavam nas aulas dele. Havia diálogo. Ele sabia que um vinha de História, o outro de Direito, outro queria ter ido para Medicina. Mas é preciso dizer que as aulas não eram em anfiteatros. No meu ano, éramos uns 15 ou 20. Acho que não me lembro de nenhuma aula do Reis com mais de seis pessoas. E depois começou a existir a fidelidade dos fiéis, porque muita gente não punha os pés nas aulas dele.

Depois, a minha relação com o Reis mudou para outro plano. Eu morava no Bairro Alto, estava muitas vezes com ele depois da Escola. Eu, o Vítor Gonçalves. Conversávamos na esplanada, íamos à mercearia, encontrávamo-nos na rua, na Cister, passeávamos. Fui algumas vezes a casa dele, tomar chá. As aulas eram sobretudo de manhã.

O Botelho também sempre morou ali e eles eram vizinhos e encontravam-se muitas vezes.

O que foi para mim importante, e suspeito, tenho a certeza, que também para o Vítor, que se tornou também um grande amigo meu, foi que o Reis a partir do segundo ano falava comigo como se eu fosse realizador. Coisa que hoje em dia me faz alguma impressão, para o bem e para o mal. Eu devia ter uma tal arrogância que aquilo funcionou. Devia dar a impressão que sabia muito. Falava pouco e tudo o que dizia era de uma brutalidade. Não falava muito nas aulas, mas dizia coisas muito violentas, muito contra-corrente. Lembro-me de ter feito um discurso oral tremendo (e patético) contra o Rossellini, o *Stromboli*. Porque me apeteceu... Dizia que aquilo estava morto, que era preciso outra coisa...

Se calhar o Reis percebeu nessa insolência, a força de um olhar?

Aquilo não era verdade, o *Stromboli* não é isso, nem o Rossellini, nem eu era. Mas alguma parte era verdade. Com o Reis era tudo muito pessoal, muito íntimo. Ele levava as coisas muito depressa com as pessoas que lhe apetecia, ou que queria, escolhia. Levava para uma relação muito fraterna, muito forte. Para mim, era maravilhoso. Eu depois também o escolhi. E também o João Bénard, mas com ele a relação era diferente, havia uma distância. E o João Miguel Fernandes Jorge, que era poeta, eu tinha lido, tinha um respeito enorme por ele. Com o Reis é esta história, este lado sentimental.

Em que altura é que vês os filmes dele?

Acho que um ou dois meses depois das aulas terem começado, eu e o Zé falámos e tentámos ir ver o *Trás-os-Montes*. Organizámos uma projecção no ICA, porque quase ninguém tinha visto o filme. Dissemos-lhe que íamos ver o filme dele. Ele não apareceu. Lembro-me que a projecção era muito má, que o som era muito mau. Mas aquilo foi de tal maneira que arranjámos os diálogos do filme. Já não me lembro a quem pedimos.

Qual foi o impacto que o filme teve para ti?

Gostei imenso. Gostei imenso. Lembro-me que o Zé ficou um pouco desiludido. Não é que alguém nos dissesse que tínhamos de ver o filme. Nós éramos alunos, não tínhamos muitos contactos com o meio.

Não tinhas noção do eco crítico que o Jaime e o Trás-os-Montes tinham tido na altura da estreia?

Muito pouco. Não fui virgem, mas quase. Só conhecia o Reis como professor, como alguém que sentia que estava do nosso lado.

Foi uma ruptura para ti do que podia ser o cinema português?

Foi a primeira coisa que eu vi que me dava... não tinha visto nada. Tinha visto umas coisas do género d'*O Pátio das Cantigas* e não sei quê. *Os Verdes Anos*, claro, que era bestial. Mas depois vi o *Trás-os-Montes*, pouco tempo depois vi o *Jaime* e, enquanto eu estava na escola, ele fez o *Ana*. Aí, mais tarde, cheguei a ir à Tobis onde ele montou... E vi um bocadinho dessa montagem assim de longe... Questionava-me sobre o que é que ele poderia fazer a seguir. O *Trás-os-Montes*, a mim, o que me deu, que foi uma coisa que sempre me angustiou, apesar de na altura não ser muito formulada nem muito pensada, mas hoje sei que era, foi a língua. Eu não estava bem a ver como é que ia fazer um filme em português, os diálogos, como é que ia escrever diálogos, a coisa da literatura, como é que a gente vai fazer, não é? Vou partir de um texto? Grande parte dos filmes tinha a ver com textos que existiam... textos da humanidade, como diz o Straub, romances, poemas. Mas eu não via bem como é que ia fazer filmes. Portanto, estava um bocadinho nesse pesadelo... A Escola tem uma grande parte de pesadelo para mim. Eu nunca pensei que me ia safar. Estava ali a passar o tempo. Tinha que tirar uma cadeira que não tinha acabado e nunca acabei aliás, mas nunca pensei, por causa disso mesmo. Não vou ser capaz de escrever diálogos como o Howard Hawks. Nem é possível em português, não existe.

Mas no Reis viste que podias partir de outro tipo de diálogos?

Foi a língua. Por um lado era por ter havido um fascínio exótico, pelo menos, na altura, se calhar ainda hoje. É chato dizer isto, mas é algo exótico, como o Paradjanov.

Estou-me a pôr quase no papel de um miúdo bem intencionado qualquer de hoje que nunca tenha visto o Paradjanov ou Reis. Hoje é uma coisa do outro mundo realmente.

Achas que se pode dizer do Reis, o que o Daney dizia sobre o Paradjanov, que perante um filme dele, é como se estivéssemos a ver um filme pela primeira vez?

Pode. Pode dizer-se. Aquilo que o Reis intuiu ou sentiu em mim, e que eu senti nele. O Reis tinha muitas virtudes. Também tinha muitos defeitos. Não digo que os outros professores também não fossem assim, mas o Reis era demasiado humano. Era desbocado. Dizia as coisas. Não podia evitar dizê-las. Dizia na aula, dizia nos corredores e provavelmente entre professores: “este gajo não tem jeito nenhum”... Tivemos aulas assim.

Começou quando fizemos trabalhos escritos. Eu lembro-me de muitos trabalhos que tive de fazer para ele. Pedia menos que o João Miguel, mas tinha de pedir trabalhos. A Escola estava a começar a funcionar e tinha que existir avaliação. Lembro-me, sobretudo, de um, que tínhamos de entregar um texto e depois tinha uma parte oral. Era preciso defender o trabalho. E é evidente que com o João Miguel, a apresentação passava-se realmente bem. Tinha a ver com a escrita, com o estilo. Se escrevias bem, safavas-te, se fosses assim-assim, não te safavas tão bem. Com o Reis era uma coisa muito oral. Da sensibilidade e da vivência. E depois era muita alma: “O que é que tu queres dizer com isso? Tenho aqui o papel, já li, mas agora diz-me lá o que é que achaste do *Pedro, o Louco...*?” Lembro-me perfeitamente, de mim, dos meus colegas, da semana que passámos sobre aquilo. Aí, sim, houve algumas violências normais, mas isso é da vida, isso é dos alunos.

Na altura, havia tipos que não tinham interesse nenhum naquilo. Diziam: “Eu estou nas suas aulas porque são interessantes, mas quero é estar lá em baixo com Pedro Amorim a revelar filmes, a fazer fotografia. Não é o cinema que eu...”. Aí, aconteciam coisas pesadas, porque ele dizia que também não podias ser técnico sem saber aquelas coisas.

Fizemos também exercícios filmados. Fiz um com ele que se perdeu, não sei como. Ainda há pouco tempo, andaram à procura dele por causa da retrospectiva do Panorama. O 1.º exercício que fiz era de um minuto, a preto-e-branco. Tínhamos todos

de fazer filmes de um minuto. Eram para aí 15 minutos de bobine que se perderam e estiveram lá muitos anos.

Os exercícios partiam de algum tema que ela dava?

Não me lembro bem, mas todos nós rodávamos. Ou seja, eu era realizador no meu, mas depois tinha de ser director de fotografia no outro, produtor no outro. Trabalhámos em todos os filmes. Eu filmei na Estufa Fria, o Zé filmou no Jardim Botânico e a Manuela Viegas filmou no Jardim Tropical.

Agora, como já tenho alguma experiência, também já dei alguns workshops, percebo melhor algumas coisas que o Reis dizia. Agora já sei que há coisas que se vêem logo e que o Reis dizia... sentes logo que o gajo está preso... “Não estás talhado para isto. Não é que não tenhas visto filmes, mas se calhar não é isto que tu queres fazer. O plano está todo mal, querias filmar o quê?... Querias ver aquele senhor ali a vender jornais, mas não se vê, porque fizeste uma composição muito pouco objectiva...”. Ele era prático e dizia isto: “não se vê o que queres mostrar” e quando as coisas se viam era porque estavam limpinhas.

O que era bom no Reis era o delírio daquilo tudo. Dele e de ele o passar a algumas pessoas, mas é preciso que as pessoas já o tivessem. E eu tinha-o assim cristalizado daquela maneira um bocado absurda da resistência a tudo o que não fosse utilitário. Eu só acreditava nas coisas que funcionavam. Três acordes para dizer isto. Era contra a pintura abstracta. Não tem utilidade nenhuma e por isso eu tinha, e ainda hoje tenho, um lado muito forte da técnica, da mecânica, saber como é que se produz, quanto dinheiro é preciso.

Alguns colegas meus perderam-se. Não tinham aparelho para suportar. Deixaram que o delírio do Reis fizesse ali uma bomba total e os eles ficaram... não conseguiam abrir a porta do carro para sair, não conseguiam comprar um gelado, sei lá. O Reis era um gajo difícil nesse aspecto, porque podia levar a esse suicídio.

Tenho a felicidade, esta coisa estranha que me aconteceu que é ter conhecido o Reis. E a Margarida. E a coincidência incrível que foi depois ter conhecido o Straub e a Danièle.

O Straub e a Danièle Huillet viram os filmes deles?

O Straub viu o *Trás-os-Montes* e o *Jaime*. Conheceram-se e encontraram-se em festivais. E o Reis gostava muito do Straub. Na altura, na Escola, havia os que eram pelo Godard e outros que escolhiam o Straub. Eu escolhi o Straub.

Com o casal Straub-Huillet tu conseguiste entrar no processo criativo dos dois. Alguma vez soubeste como é que isso funcionava entre o Reis e a Margarida Cordeiro?

Era muito ténue a linha de... Quer dizer não há cinema nem vida... é a mesma coisa. É preciso não dar atenção ao dinheiro, o dinheiro não existe para fazer filmes, não se fazem filmes com planos de trabalho, não se fazem filmes com horários, a poesia, é um bocado disso. É que nem sequer é a imaginação ou o trabalho da imaginação, é o da memória, do Reis, da Margarida. Mais que a memória e imaginação, a criação. É delírio... É mesmo delírio, deixar a coisa ir longe, longe, longe, quase naquela fronteira da loucura, psicose. Mas ele era de certa forma psicótico. Tive vivências com o Reis muito, muito violentas. Sozinho, com ele ou com o Botelho, coisas de choro, em que ele se expunha de forma muito pessoal. Não havia separação nenhuma. Não sei qual era a relação de trabalho dos dois, não sei qual era o travão, nem o acelerador. No Straub sei perfeitamente. A Danièle era o chão daquilo tudo, ele tem as intuições e depois ela corrige um bocadinho a fantasia, corrige a imaginação, ou torna a fantasia em memória.

Mas era fascinante para um aluno da escola de cinema como eu e outros. O Reis era fascinante. E depois, aos poucos, começando a conhecer um bocadinho do Paulo Rocha, o César, o Zé Álvaro, já estava no meio, já tinha feito um filme. Aquilo fazia tudo parte do mesmo cosmos. Era assim uma coisa em que o dinheiro tinha muito pouca importância, era aparentemente fácil de conseguir, mas não foi. Mas parecia fácil... Não era preciso ser profissional como hoje, tinhas que estar ali dois anos no Bairro Alto à volta de uns gajos, fazias um filme, se calhar conseguias não sei quantos contos para o fazer. E às vezes demoravas meses e anos a filmar.

Ele analisava os filmes dele convosco?

Às vezes. Depois de termos visto o filme, falámos um bocadinho no *Trás-os-Montes*. Lembro-me de conversas sobre as cenas do eclipse, de questões de produção, dele dizer: “para filmar um fenómeno vocês têm de ser fenómenos”... E outras coisas

como “não é uma coisa da sociedade, não podem estar com as pequenas leis e regras do mundo, não podem sempre estar à espera, vão passar anos antes de fazer o filme. Arranjem trabalhos para filmar. Não fiquem à espera de não sei quê, ajudem-se uns aos outros”.

De que forma ele vos falava dos raccords?

O Reis era um poeta, havia discussões sobre o pictórico e a forma. Apesar de tudo existem raccords. O raccord faz parte de uma vida formal, uma vida sensível das sensibilidades organizadas no filme, sensibilidade do realizador, dos actores, das pedras, das coisas como aquilo se organiza tudo, mas apesar de tudo, sempre senti isso... o raccord para ele é uma coisa sentimental... Como tudo, raccords sentimentais que podem ser outra vez loucos... uma grande loucura, incompreensíveis para a maior parte das pessoas. Ou seja, há ali uma casaca, uma armadura, um esqueleto. O esqueleto do Reis é sentimental. O Straub é diferente, o Straub não parte das coisas que vão desaparecer, parte do que já está morto, já não há arcas, ninguém fez nada por isso, a sentimentalidade do Straub não é essa. O Reis filmava um bocadinho as coisas que estão a desaparecer, aquelas coisas do adeus. As coisas nos filmes dele declinam todas as formas possíveis de dizer até logo, adeus, já venho. Nos filmes do Reis, em cada segundo, tens alguém a dizer já venho e depois não vem e se vier vem de outra maneira, de uma forma muito oriental, de uma pedra à água e da água a não sei quê. As transfigurações, as transmutações as encarnações. Eram pessoas que filmavam muitas coisas que iam desaparecer. O caso do *Jaime* é óbvio, aquilo não parece um filme sobre um homem que tenha morrido. O Straub filmaria os desenhos e depois faria uma encenação, como fez no *Chronik der Anna Magdalena Bach*, não se deixaria envolver naquela memória, naquela memória que é delírio puro. Mas isso é bom, essa diferença entre os dois.

Estava-me a lembrar da cena no Trás-os-Montes em que a rapariga diz adeus ao pai, que não tem som. O que é que ele vos dizia do som? Da importância do som e do silêncio? No início do Jaime não há som, no Rosa de Areia há vários planos sem som. Ele falava sobre isso?

Sim, mais que isso. Fizemos um trabalho de som para o Reis. Fomos para o Bairro Alto gravar som, sem imagem: “façam aí uma montagem”. Deu-me imenso prazer, mais do que fazer os filmes, o som. O som era muito importante naquela altura na escola. Era um trabalho só de som, que não tinha imagem.

O Straub também tem isso e lembro-me de uma aula em que alguém comenta que o cinema deles já é tão radical e esse momento sem som... Lembro-me de a Danièle dizer que há cenas que não podem ter som.

É como a cena da despedida no Trás-os-Montes, ao não ter som ganha uma força diferente.

Estou a tentar comparar o incomparável, mas acho que tanto o Reis como o Straub partiam para outra coisa.

O som tem a ver com o espaço filmado. “Qual é o som desse espaço? O que ele conta vai ofuscar com o que vocês vêem na imagem? Querem contar outra coisa? É uma coisa muito interior vossa o que vocês queriam pôr no som, não se pode materializar? O som é mais concreto que a imagem. O som não engana. A imagem engana. Podem criar muito com o som”. Isto é uma impressão que eu tinha do Reis: criar mais com o som que com a imagem. A imagem é mais monstruosamente inapropriável do que o som. O som que vocês gravam é o que é. Não é outra coisa, a menos que gravem mal, dizia ele.

Nos filmes deles, não existe uma construção linear. Tens imensos fios narrativos, mas não há nunca um fio narrativo linear, é uma estrutura muito mais poética.

Todos nós passámos pelo crivo. Aquela altura medonha de chegar com o filme e mostrá-lo ao Reis: “Porque é que fizeste isto e aquilo e olha lá...”. Foi a altura em que três ou quatro colegas meus foram à viola, foram completamente cilindrados. O Reis dizia: “acho que não vais lá.”. É duro, sobretudo no caso do cinema. Com um poema, um escrito... é chato, é uma punhalada. Mas com um filme, mesmo na escola, uma pessoa toma consciência que fazer um filme é uma complicação. As pessoas, os carros, as equipas, juntar as pessoas na segunda-feira de manhã, é muito complicado. Depois disto, dizerem-te que não vale a pena, que foi em vão é duplamente chato, porque tem a ver com o que querias dizer, mas também com a profissão. Porque o Cinema tem outra

mentalidade que outras disciplinas de arte. Parece-se mais com uma profissão. Esta era a mentalidade da escola de cinema. Tinha um lado de profissão, mais do que um ofício que depois o Reis fazia passar.

Há uma coisa que é muito importante na história do cinema português que é uma espécie de cinema que o Reis fez, que é uma coisa mais da poesia da sensibilidade e da expressão pessoal íntima.

Desapareceram pessoas, não por causa dele, mas por causa de tudo, mas se calhar houve, muitas coisas, que mudaram na cabeça daqueles rapazes. O Reis era forte, dizia coisas que marcavam... luminosas, enigmáticas. O Reis começava mal e acabava bem, ou seja, como os grandes professores...

O Reis tornou-se um amigo, um grande cineasta, hoje consigo dizer o que não gosto tanto nos filmes dele.

Tem a ver com aquela iluminação em que o Reis acreditava e em que eu não acreditava, não posso acreditar, não me posso deixar cair nela... porque me vai fazer mal, vai fazer mal ao meu trabalho. Eu sou sério demais, como o Straub, velho demais, tradicionalista demais, coisas que acho, apesar de tudo, que o Reis não era. O Reis não era, acreditava num fogacho, numa espécie de origem, ponte, continha já em si uma plenitude. E ele analisava filmes de alunos assim.

Ele dizia-me: fazes muito bem, diz-me mais dessas, mas isso não é importante. Para mim foi muito útil ele dizer-me: faz assim, continua a pensar assim, ainda pior se puderes, agora... não te estragues.

Há coisas de que posso não gostar tanto em alguns filmes dele... menos no Jaime. O Jaime é capaz de ser a coisa mais pensada que ele fez. Não há nada que falhe, o sentimento é justo, os raccords, ainda se consegue dar o salto dos planos, uns para os outros. Também é muito mais apoiado numa coisa mais fácil: um homem que tem um nome, é quase mais americano, há ali uma história, uma personagem, uma identificação. Nos outros, é tudo mais livre, mas não é por aí. Há talvez coisas menos bem resolvidas.

O trabalho do Reis e da Margarida Cordeiro, sobretudo a partir e por causa do Trás-os-Montes, foi visto de uma forma muito etnográfica. Achas que aí se pode ter criado um equívoco sobre a obra deles, que era mais complexa e não se podia olhar apenas sob esse prisma?

Na Escola de Cinema diziam que o cinema não é psicologia, nem metáfora, mas claro que é. São só metáforas e só psicologia. A psicologia não está no filmar uma coisa, está no cortar, está profundamente no corte... É psicologia, conhecimento.

Eu acho que a etnografia, a sociologia são áreas do conhecimento que me são simpáticas. Se eu não tivesse uma preocupação ligeira sociológica sobre as Fontainhas não podia fazer um filme completamente ao lado da sociologia, ao lado, não é contra.

Eu acho que o Reis partia de coisas que não estão longe de uma observação etnográfica, as notas do Reis, os cadernos e cadernos que eu via na casa dele, com referências. Acho que ele partia sempre, não como o Straub, de convicções, não era bem isso, apesar de haver algumas coisas que parece que os podem aproximar. O Reis partia da aproximação entre muitas coisas que lhe pareciam interessantes, sobretudo em relação a Trás-os-Montes ou em relação a uma cultura que tem quase uma raiz qualquer na Idade Média... ou numa cultura popular. Eu acho que isto deve ser dito assim, é um homem interessado na cultura popular.

O trabalho do Reis está registado. Registou os poemas, as canções. É etnografia no mais nobre sentido, é História. O nosso primeiro ponto de contacto foi esse, eu ter vindo de História. O trabalho dele foi sempre muito baseado num conhecimento que não é um conhecimento artístico, é um conhecimento exterior à arte, histórico, etnográfico. Não é um saber, é um conhecimento, no caso dele tem muito valor esta palavra: conhecimento. Ele tinha esse conhecimento.

Depois viveu, andou por aí fora e só isso é prova do que ele queria, e ele sempre o disse. O que me dá gosto é andar por aí, a recolher, a ouvir, a ver. E isso está longe do que hoje um miúdo qualquer, um realizador pode achar que é um cineasta O que eles querem é produzir argumentos para filmar e depois até podem dizer que se baseou numa coisa que andou a estudar muitos anos. Isso no Reis era mesmo verdade.

A obra deles ficou mergulhada numa espécie de invisibilidade. Porque é que achas que isso aconteceu? Porque é que hoje é tão difícil saber quem eles foram?

É verdade, mas também pode ser uma obra recuperada rapidamente. Por isso escrevi aquela carta ao Público, de que me falaste no outro dia [resposta a Zita Seabra, citada na Introdução da dissertação].

Mas há outros cineastas que também ficaram marcados por isso, que só passam na Cinemateca, como o José Álvaro.

Sim, mas aí tens a obra toda editada em DVD, há outras possibilidades de circulação.

Acho que estás a falar de um ponto de vista da contemporaneidade. Eu vejo pela circulação que os meus filmes têm e não é só agora, depois da edição da Criterion. As repercussões que tens do teu trabalho, pessoas que escrevem sobre ele do outro lado do mundo, porque foram tocadas por um filme ou um plano.

Que reacções tiveste à apresentação do Trás-os-Montes quando o programaste nas últimas homenagens e retrospectivas que fizeram sobre o teu trabalho?

São reacções muito impressionadas, sentimentais. Claro, é bom. Porque era o que ele queria. Outra das partes magníficas da nossa vivência, era vê-lo ir aos festivais. E quando regressava, de Roterdão ou Berlim, e me contava como os jovens punks olhavam para a mãe Ana, como percebiam a mãe Ana, como a violência deles tinha um eco na mãe Ana. Eram 600 blusões negros a aplaudir.

O Reis era fascinante quando falava. Tinha um corpo muito ágil. O charme. Era uma presença muito forte, toda a gente sentia que ele estava ali. E a Margarida também tinha muita presença, embora sendo mais reservada, muito como a Danièle.

Acho que a pessoa que é mais próxima do Reis, em termos de personalidade, é o Rouch. E há muitas coisas parecidas. Tem resposta para tudo, sabe falar com toda a gente, não tem maldade.

Mas não achas que se fosse possível editares a obra em DVD, fazendo um trabalho crítico sobre ela. Não te limitares a editar os filmes, mas convidares pessoas para os analisar, discutir, mostrar a singularidade deles, isso não faria com que atravessassem novamente fronteiras?

Continuo a achar que é uma obra tão forte, tão centrada e viva que pode ser recuperada. E hoje é mais simples tirar cópias novas. E acho que devia existir um investimento da Cinemateca nisso.

Acho que também devia existir esse esforço com o Paulo Rocha e editar a obra em DVD. Hoje em dia, acho que poucas pessoas devem ter visto *A Ilha dos Amores*. Mas isso dá trabalho e era preciso fazer um trabalho crítico sobre isso.

Eu já sugeri o *Trás-os-Montes* à Criterion e eles acharam interessante, mas sei que eles são muito exigentes em tudo, pensam em tudo na produção, onde e como é que está o som, o trabalho de restauro que é necessário. É um trabalho impecável. Sei que eles ficaram espantados com o Reis. Mas depois é preciso um acompanhamento, por causa dos materiais, do restauro. E tenho a certeza que noutros sítios haveria outras editoras interessadas. Mas depois vão perceber o orçamento que é necessário para restaurar o som. Em Los Angeles, há um técnico incrível, com quem a Criterion trabalha e que faz restauros extraordinários. Teria de existir um acompanhamento para tornar isso possível.

III.8 Entrevista a Vítor Gonçalves

Vítor Gonçalves foi aluno de António Reis e é realizador e professor na Escola Superior de Teatro e Cinema.

Vítor, como conheceu o António Reis?

Foi no Conservatório. Ele foi substituir o Seixas Santos e lembro-me que o Seixas o elogiou imenso. Não me lembro exactamente da frase, mas foi um grande elogio. Eu já estava no segundo ano quando ele chegou à escola. Lembro-me que, na primeira aula, como nós tínhamos todos feito uns filmes de três minutos, ele quis começar por ver os filmes para nos conhecer.

E como é que foi essa experiência? Do que me contaram ele podia ser bastante rigoroso a analisar esses primeiros filmes.

Eu recordo-me de um comentário ao filme que eu tinha feito. Tinha feito um filme numa estação de comboios, depois voltei a filmar estações no *Uma Rapariga no Verão*.

É curioso falar na estação de comboios porque há estações no Uma Rapariga no Verão, como há no Trás-os-Montes...

Eu tinha feito o filme na estação de comboios e lembro-me desse primeiro contacto com o António. Lembro-me dele fazer um comentário sobre um plano em que eu tinha enquadrado um ramo de uma árvore. Tenho a impressão que era um plano médio. Perdi o filme, o filme perdeu-se, tenho imensa pena. Acho que se perderam numa vez em que os levaram da escola à televisão para incluir num programa acerca da escola. E nunca mais vi esse meu filme. Mas lembro-me do António fazer um comentário sobre o enquadramento: eu tinha deixado entrar um ramo... um ramo de uma árvore com umas folhas e que aquilo não estava bem.

Estava lá a mais...

Estava lá a mais. Depois, o António começou a dar-nos aulas e à medida que nos foi dando as aulas, tive logo um fascínio imenso pelas aulas dele, por ele... e por aquilo que ele conhecia e...

Como é que eram as aulas, havia um programa, ou era uma coisa completamente livre em que todos os dias eram uma surpresa?

Exacto, exacto. O António não gostava nada de programas, aliás, depois mais tarde percebia-se que seria qualquer coisa contranatura. O António como professor ter de fazer um programa e seguir um programa, dizer que na 4ª aula iria falar do tema X. Toda a gente que conheceu o António sabia que era diferente. Eu acho que os alunos sentiam imediatamente a força enorme provocada pelo facto do António chegar, começar a aula, ter uma abertura e uma disponibilidade interior para começar a ver um filme, fosse um filme nosso ou um filme do Bresson ou de outro realizador. E elaborar em voz alta o que estava a sentir a partir dos planos.

O António Reis fazia visionamentos e depois falava dos filmes ou escolhia determinados planos ou excertos para falar sobre eles?

O António parava muitas vezes os filmes. Parava o filme para falar sobre o enquadramento, para analisarmos o plano, no fundo. No fundo, a vida do plano. O António fazia isto, do que me recordo, sempre no contexto dessa disponibilidade. Foi assim que eu senti as aulas dele. O António chegava às aulas e, face ao filme, começava a falar do filme e portanto eu tenho uma recordação das aulas de uma vida extraordinária, precisamente porque eram feitas desta forma, não eram programadas.

Havia uma paixão...

Exacto, não havia uma espécie premeditação... Mas não quero dar um carácter pejorativo à palavra. Tudo aquilo que anteriormente tinha sido pensado pelo António, era como se fosse pensado pela primeira vez a partir do filme, naquele momento. Fosse do ponto de vista formal, dos enquadramentos, fosse do ponto de vista da acção, e da montagem, claro. E, portanto, admito que houvesse colegas meus que não sentissem o mesmo... Mas de qualquer maneira eu acho que havia nas aulas do António qualquer

coisa de extraordinário que tinha a ver com esta sensação provocada pelo facto de ser como se estivéssemos a pensar pela primeira vez, como se ele estivesse a falar pela primeira vez, o que era fantástico! Era evidente que o António era uma pessoa que tinha pensado muito sobre aquilo que estava a falar. Ele sabia muito, muito sobre o que estava a dar, mas na aula era como se estivesse a descobrir pela primeira vez. E, portanto, eram umas aulas fascinantes, para mim eram todas fascinantes.

E como é que se estabelecia a relação com os alunos? Havia diálogo?

Eu acho que ele partia do princípio que estar com ele a falar de Cinema ou estar na escola de Cinema, ou nós dizermos que estávamos interessados em Cinema, significava que estávamos a afirmar imediatamente um conjunto de responsabilidades em relação ao Cinema. Que tínhamos responsabilidades em relação às coisas e tínhamos que ser fieis. E, portanto, esse grau de exigência, essa exigência implícita, face à arte, era qualquer coisa que não se discutia. Nesse aspecto, é que havia realmente alguns colegas que não partilhavam disso, que queriam ver o Cinema sobre outro ponto de vista. Para ter uma relação com o Cinema de outra forma, não necessariamente como aquela que o António propunha. Aquele tipo de exigência que propunha. Mas estar com ele numa aula era evidentemente viver o Cinema dessa forma, ver o cinema de uma forma muito exigente. De certeza que já várias pessoas lhe falaram na...

No rigor com que analisava os planos e os trabalhos...

No rigor que ele tinha e até numa famosa frase que ele dizia, que parece uma brincadeira, mas que era uma frase que no contexto era uma ideia muito séria. Ele dizia que se nós falhássemos um plano, tínhamos que pôr fita preta.

É uma ideia muito forte e que deixa marcas no futuro porque faz um aluno perceber que se um plano não é realmente muito bom, tem de ser deitado fora, não pode estar lá por um motivo acessório qualquer, não pode estar lá a submeter-se a uma história, tem que valer independentemente de qualquer coisa...

Exactamente, exactamente... E portanto esta ideia era uma ideia muito, muito séria.

Assustadora ao mesmo tempo para um aluno...

Assustadora porque é preciso confrontarmo-nos com a falha, se não conseguimos fazer o plano então fica ali uma fita preta, uma fita negra, não é? Mas no contexto do António, como professor e nas aulas que ele dava, não era nada estranho. Podia ser um pouco extremo, mas não era estranho porque fazia parte daquele contexto de exigência que era um pressuposto mínimo que ele ensinava. Vocês querem fazer Cinema, têm de lutar a sério pelo Cinema ou serão incapazes de fazer Cinema. As aulas tinham este carácter. Eram inesquecíveis, para mim foram completamente inesquecíveis porque, porque aparecia a vida. Quer dizer, o Cinema cria vida nas palavras do António.

Lembra-se de alguns filmes sobre os quais ele falou?

O António era muito bressoniano. Eu, por exemplo, lembro-me muito bem dele dizer...

Que as Notas do Cinematógrafo eram obrigatórias...

Exacto, ele dizia: “Tens que andar com as *Notas* sempre nos bolso...” E eu acho que o António, quando falava de filmes, todos os realizadores eram muito bressonianos...

Ele tinha o mesmo rigor e a mesma exigência com os seus filmes.

Eu estou convencido que o facto de o António ter sido professor na Escola de Cinema foi muito importante para ele como cineasta e como realizador. Porque é evidente que criou um espaço de reflexão na vida do António que, tenho a certeza, foi importantíssimo para ele... Aliás, lembro-me dele falar disso. Do pensamento sobre o Cinema que ele estava a ter através da escola, através das aulas e com os alunos. Acho que estas aulas tiveram muita influência também sobre ele... Lembro-me da exigência que ele tinha sobre, por exemplo, os movimentos de câmara... Estou convencido que, em grande parte, essa exigência cresceu, com a reflexão que ele fez sobre o Cinema dentro da escola. Lembro-me de um plano extraordinário que ele fez quando filmou o *Ana*. Um plano extraordinário feito com uma grua. E que por uma razão qualquer, a

câmara tremia no fim, a câmara falhava. Era um plano prodigioso mas ele evidentemente, com aquela severidade, não usou o plano...

Deitou-o fora na montagem...

Não usou o plano. Eu acho que o António gostava muito de dar aulas. Gostava muito de dar aulas porque talvez, em parte, também se sentisse vivo quando estava a dar as aulas. E fazia essa reflexão... É evidente que o ponto de vista do António, como a Marta sabe, é a poesia, não é? Portanto, é evidente que é um ponto de vista também muito específico sobre o Cinema. O António não tinha interesse nenhum sobre certos aspectos do Cinema *mainstream*, em certos aspectos do mundo da narrativa, em certos aspectos da montagem da transparência.

Ele ensinava-vos a olhar os filmes de forma diferente.

Exacto... O António estava interessado em aspectos diferentes e eu como aluno dele achava que eram aspectos importantíssimos, cruciais. Havia colegas meus que estavam muito interessados na narrativa, tinham uma visão diferente.

E quando é que vê os filmes dele? Já tinha visto o Jaime, quando estreou?

O Jaime tinha estreado ligeiramente antes, acho eu. Porque o António um dia levou o filme e mostrou-o na Escola.

Analisaram o filme? Lembra-se do que ele disse sobre ele?

Não, não me lembro assim de nada de particular. Lembro-me da sensação de estar a ver um filme único. Também não me lembro em que momento vi o *Trás-os-Montes* pela primeira vez. Já me lembro do *Ana*, mas, evidentemente, nessa altura já falava muito com o António, estava com ele todos os dias.

Depois a relação ultrapassou a escola.

Exacto. Aconteceu tudo muito rapidamente, aproximámo-nos muito rapidamente. Depois, estava quase todos os dias com o António, mesmo fora das aulas...

No Príncipe Real, a Cister, os cafés perto do Conservatório.

Exacto. E no caminho entre a Escola e a casa dele.

Ele morava na Rua da Escola Politécnica.

Na Escola Politécnica, exactamente. E encontrávamo-nos na Cister. E tenho ideia que desapareceu muito depressa aquela ideia tradicional, aquele sentimento entre professor e aluno. Entre um professor e um aluno que se vêem uma vez por semana, ou duas vezes por semana. Isso desapareceu muito depressa. Eu estava sempre a aprender com ele, era fantástico estar sempre com alguém...

...alguém que era tão rico...

...a falar de Cinema. Era uma coisa fantástica. Estar com ele era um prazer imenso. Mas essência do António nunca mudou. Manteve-se sempre.

E chega a acompanhar algum filme deles, na rodagem ou na montagem?

Era para ter sido o assistente de realização do António e da Margarida no *Ana*. Mas nessa altura, tive o subsídio para fazer o *Uma Rapariga no Verão*. E lembro-me de o António dizer que eu assim já não poderia ser o assistente. Nada de confusões, a palavra que ele usava era epígono, não queria que houvesse confusões. Acabei por não ser, com grande pena minha, tenho muita pena de não ter sido assistente de realização do *Ana*. Mas ainda fui com o António lá acima, ver alguns décors para a preparação do filme. E depois só vi o *Ana* na mesa de montagem, quando o António e a Margarida estavam a montar o filme.

É nessa altura que conhece a Margarida ou já a conhecia quando começou a encontrar-se com mais frequência com o António?

Já conhecia a Margarida antes, não consigo precisar exactamente quando a conheci. Deve ter sido no segundo ano, quando comecei a dar-me mais com o António, devo ter conhecido a Margarida também. Mas eles tinham uma vida reservada, poucas pessoas entravam na casa deles. Eram muito reservados. Lembro-me que demorou algum tempo até conhecer a Margarida, ir a casa deles. Mas conhecia a Margarida muito bem.

E lembra-se de alguma coisa da montagem do Ana?

Lembro-me deles estarem a montar, a falar um com o outro sobre um plano que não ficou no filme. Lembro-me de os ver os dois a falar no plano. A Margarida a falar no plano.

Mesmo depois de eu acabar a Escola continuámos sempre a encontrar-nos. Até à morte do António que foi tão inesperada e tão súbita.

O Pedro Costa disse-me, mais ou menos assim, que o António Reis, a partir de certo momento, já não vos tratava como alunos, mas que, mesmo que ainda não tivessem feito filmes, vos tratava como cineastas.

Sim, sim... Isso é muito verdade. Eu acho que ele sentia a sensibilidade estética de cada pessoa. A partir do momento em que sentia uma sintonia. Ter feito um filme ou não ter feito, não interessava. Acho que ele acreditava na pessoa a partir daquilo que ele sentia, da sensibilidade e do ponto de vista dessa pessoa. Era como se ele dissesse que estávamos todos juntos, do mesmo lado do Cinema.

É uma ideia muito bonita e forte, estamos todos juntos do mesmo lado do Cinema.

O olharmos o Cinema da mesma maneira, olharmos o potencial do cinema da mesma maneira. Porque para o António era importante o potencial que o Cinema tinha, o potencial poético e era um espaço criativo espantoso que o fazia sonhar. Para mim, pessoalmente, essa espécie de expectativa em relação àquilo que o cinema tinha para dar, que o Cinema tinha para realizar como arte era muito fascinante. Esse impulso enorme para o futuro.

E depois de ter visto os filmes do António Reis e da Margarida Cordeiro, como é que os situava no contexto do que se fazia na época. A década de 60 tinha sido uma década de mudança, mas quando chegam os filmes do António Reis e da Margarida Cordeiro eles são mesmo assim marcados por uma enorme radicalidade.

Estava a tentar lembrar-me o que é que já tinha visto do Cinema Português, antes de entrar para a escola, antes de conhecer o António... Não me lembro com precisão quais seriam os filmes. Mas, a partir do momento, em que eu conheci o António, naturalmente considerava os filmes do António e da Margarida singulares. Tinham uma existência totalmente singular em relação ao pensamento ou às correntes eventuais do Cinema Português... Em relação às coisas que eu acho... que eu acho que é preciso lutar.... Quando a Marta me disse que estava a fazer um trabalho sobre o António, para mim é importante tudo o que seja falar do António e tirá-lo do esquecimento. É absolutamente crucial, justamente, por causa da singularidade absoluta do seu ponto de vista sobre o Cinema. E do que ele fez, do que ele filmou, com a Margarida, claro.

A pergunta é um bocadinho provocatória, mas acha que pela singularidade deles se poderia dizer que não há um Cinema antes e um Cinema depois, ou seja, é como se voltássemos às origens, como se eles estivessem a fazer algo que é completamente novo...

Assim de imediato não sei como responder. Comecei logo a pensar em que filmes é que o António via. Mas era uma época diferente, não havia DVD e o acesso aos filmes era diferente. Era um mundo muito mais estranho. Mais estranho, porque os filmes ficavam assim uns objectos... alguns deles completamente míticos, porque pura e simplesmente não havia acesso a eles. Do ponto de vista prático como realizador, o António não teria acesso a todo o momento a todas as suas obras preferidas, ao objecto sobre o qual ele quer pensar. Acho que temos tendência para esquecer isso, mas eu acho que isso tornava os realizadores muito diferentes. Ou a relação do realizador com a sua obra ou a relação dele com a obra dos outros. E é evidente que o António pensava em outras coisas que não eram exactamente o Cinema, pensava na Pintura, relativamente à qual ele tinha um conhecimento profundíssimo. Pensava a poesia, seguramente. O

António lia imenso. E ao contrário do que parecia assim à primeira vista, quem encontrasse o António, podia pensar que o António não era de uma imensa sofisticação intelectual. Mas era um homem actualizadíssimo do ponto de vista ensaístico. Poderia pensar-se que ele nunca leria o Deleuze, por exemplo, mas era exactamente o contrário, ou outros grandes autores de referência. Podia pensar-se isso porque as pessoas confundiam...

...uma simplicidade aparente com um conhecimento interior muito rico.

Exactamente. A simplicidade do António, com que ele se sentaria ao pé de nós onde quer que fosse, não é? O António tinha uma preparação para ser professor extraordinária. Porque era sofisticadíssima.

Há um poema do António que diz Um espaço interior/ criei/ nestes poemas // onde estalam os móveis/ e os sentidos // onde as ideias/ a meia-luz/ respiram // e a vida/ as imagens/ não se reflectem/ só/ nos vidros. Acha que o Cinema deles também nasce disso, de um espaço interior? Ou até as próprias aulas? A forma como tudo era pensado e não havia propriamente uma planificação escrita.

Sem dúvida. Ele era muito livre, ou pelo menos sempre me pareceu. Não sei muito como era a relação com a Margarida e a forma como os filmes eram construídos. Sei de algumas coisas que o António me contou sobre o *Ana*. Como surgiram certas ideias. E da rodagem. Como é que eles tinham descoberto o plano, ou vivido o plano quando o estavam a fazer. Para o António toda a dimensão narrativa não era... não se tratava para ele de escrever um argumento...

Dá eu falar numa construção interior e do facto de antes de partirem para a rodagem saberem com rigor como iria ser o plano, o enquadramento.

E também da relação da parte com o todo, não é? Ele estava sempre a falar na dialéctica da vida e das formas. O António tinha um prazer extraordinário e uma acuidade extraordinária a falar da vida das formas, estava sempre a falar disso nas aulas. E esta atitude faz com que o processo criativo seja necessariamente diferente do tradicional, porque é evidente que são as formas que em vida lhe vão provocar, que vão

trazer ao filme outras formas com vida. E portanto, isso faz nascer um processo de construção do filme totalmente antagónico do processo tradicional ou *mainstream*, em que existe um argumento prévio. E esta é uma questão muito interessante numa Escola. Porque o António dizia coisas iluminadoras e maravilhosas. Era capaz de fazer um discurso extraordinário sobre os planos. Mas estava sempre a chamar-nos a atenção para o momento em que estaríamos a fazer um plano e qual seria a vida das formas do plano.

Sei que o António Reis e a Margarida Cordeiro viram o Uma Rapariga no Verão e gostaram. Como é que foi mostrar o seu filme a alguém com quem tinha essa relação tão especial?

Isso é muito fácil de contar porque eu faço parte de um grupo de realizadores que... Estou a simplificar evidentemente. Acho que há dois tipos de realizadores, os realizadores que voltam a ver o material que filmaram, os filmes que fizeram e que estão muito confortáveis com aquilo que fizeram. E eu conheci alguns na minha vida assim. Parecem completamente realizadores felizes.

Não têm a angústia...

Exacto. E eu tenho uma grande inveja dessa espécie de felicidade com que eles trabalham e depois vivem os resultados do seu trabalho. E depois acho que há um outro tipo de realizadores, de que eu faço parte, infelizmente, que têm uma grande dificuldade em trabalhar com os vestígios daquilo que sonharam, daquilo que queriam e portanto.... É evidente que eu achava que tinha ficado muito aquém daquilo que poderia ter feito.

Mas o António gostou...

O António gostou. Era evidente que a opinião do António era importantíssima para mim, não é? Mais uma vez é a questão dos epígonos.

Quando se fala da obra deles, fala-se muito do rigor do plano, da composição da imagem, e não se fala tanto do som. Mas o trabalho sobre o som era muito trabalhado, o som e o silêncio.

Era, era. É muito verdadeiro isso que está a dizer. Lembro-me que tinham muita atenção ao som. O plano final do *Trás-os-Montes*. E é evidente que havia planos míticos para mim... a filha a despedir-se do pai...

Que é um plano em que impera o silêncio.

Exactamente.

E isso faz com que marque ainda mais a duração do plano, como se fosse uma despedida sem fim.

Exacto, exactamente. Lembro-me do António estar a falar dos silêncios, dos apitos da noite. Lembro-me de estar a falar do som de comboio que apitava na noite, no silêncio da noite. E, realmente, é absolutamente verdade o que a Marta está a dizer, a importância do silêncio...

E ao mesmo tempo também todo o som do quotidiano, o crepitar da lareira, as cigarras, os grilos, o vento, as folhas...

Exactamente, exactamente. O António tinha uma preparação, tinha um saber de Pintura, falava de um ponto de vista visual, como ninguém... Literalmente nunca mais voltei a encontrar na vida ninguém assim. Isso tinha um enorme impacto sobre as pessoas. E tinha um impacto ainda maior, porque as pessoas, quando estavam com ele, facilmente se apercebiavam de imediato dessa capacidade extraordinária, dessa cultura, da forma como lia as formas. Acho que aulas que ele deu eram justamente aulas em que nos ensinava a ler as formas, os planos, a ver o som e as formas sonoras. Eu acho que isso foi decisivo para as gerações dos alunos dele. Quer dizer, ficaram marcados para sempre. Mesmo os que não seguiram a carreira de realizadores, são directores de fotografia, ou directores de som, ou críticos. Acho que a importância do António sobre os seus alunos foi enormíssima. Sinceramente, não estou a exagerar. Era impossível ser-se indiferente ao António.

Era uma pessoa transformadora.

Era uma pessoa transformadora... exacto, uma óptima expressão. Acho importante falar outra vez do ponto de vista do seu discurso, como professor. É importante e necessário que seja vista a influência do António no Cinema Português, a influência que ele teve sobre as pessoas. Porque há pessoas que têm esta capacidade rara de tocar as outras. Há evidentemente pessoas que têm uma obra muito importante mas que não tocam nas outras quando estão com elas. E o António tocou imensas, imensas pessoas.

No sentido da forma de pensar e olhar, não que a obra deles tenha descendentes.

Voltamos à questão dos epígonos, não é? A pior coisa que há são os epígonos. O António, e tenho a certeza absoluta quando digo isto, detestaria ter pessoas que o admiravam ou que o adoravam a fazer aquilo que ele estava a fazer. Ou a trabalhar. Ele dizia que era preciso encontrar a nossa voz pessoal, o ponto de vista pessoal. E fazer Cinema também era isso, fazer esse percurso. Lembro-me perfeitamente que fiz o *Uma Rapariga no Verão* e que havia ali um pressuposto de conhecer um mundo completamente diferente. Tinha de tentar encontrar um ponto de vista pessoal sobre o Cinema que fosse meu, não é? Isso era uma exigência dele, digamos.

Como o processo que o Rilke explica nas Cartas a um Jovem Poeta...

De que ele também falava muito. O António falava muito no Rilke.

É preciso encontrares dentro de ti...

Isso também era uma exigência do António. Quanto mais singulares fossem os pontos de vista das pessoas que foram tocadas por ele, mais contente ele ficaria. Eu estava a dar ênfase à importância das pessoas que o conheceram, à influência enorme que ele teve sobre todas as pessoas que o conheceram. Porque parece um paradoxo, está a ver Marta? A forma como ele influenciou tanta gente e o esquecimento que muitas vezes existe.

Mas mesmo na época em que os filmes foram produzidos se, por um lado, houve uma reconhecimento e uma defesa críticas muito forte, por outro lado, também é verdade que já havia marcas dessa invisibilidade. O Ana demora anos a estreiar, o Rosa de Areia nunca estreia.

É verdade. É muito verdade. Aliás, o António estava muito preocupado... Queria fazer o *Pedro Páramo* e estava preocupado. No *Pedro Páramo* havia uma dimensão económica muito ambiciosa e eu lembro-me de o António estar preocupado com o lançamento do filme.

Como é que se pode explicar que uma obra tão singular, tão pioneira continue hoje com tão pouca projecção? É verdade que a cinemateca vai programando os filmes, e houve agora recentemente a mostra no Panorama, mas há um desconhecimento enorme, sobretudo nas gerações mais novas sobre a obra do António Reis e da Margarida Cordeiro.

Penso muitas vezes nisso e sinto realmente... Porque é que isso acontece com ele? O imenso silêncio sobre a obra deles. Porque razão as pessoas não querem ver, porque razão as pessoas não gostam, porque razão não são sensíveis aos filmes?

Porque no fundo é com se houvesse uma espécie de argumento... os filmes não se mostram porque as pessoas não os querem ver ou não são vistos porque não há público, os filmes não são projectados porque são...

... difíceis, complexos...

Muito radicais... Sim, exactamente. Uma espécie de argumentação prévia para a falta de visibilidade dos filmes. Dizer: vamos mostrar outra vez o *Trás-os-Montes*, mas ninguém quer ver o *Trás-os-Montes*, não é?

Continuamos a ter um país demasiado pequeno, como dizia o César, a propósito do Oliveira?

Eu acho que há muitos públicos. Tenho a certeza absoluta que existe um público para os filmes do António e da Margarida. Tenho a certeza absoluta que existe. A questão é criar as circunstâncias para esse público entrar em contacto com os filmes e com a obra e amar a obra. E amar os filmes e dizer às outras pessoas: “Vocês têm de ver, isto é diferente de tudo aquilo que vocês viram, não há nada que se compare com isto” e, portanto, trazerem justamente esse público que não sabe que a obra existe.

E acho que com este novo mundo tecnológico, já será mais fácil o público entrar em contacto com a obra. Agora, os tempos são muito diferentes da altura em que se queria ver um filme e não se conseguia ter acesso a ele. E portanto, nesse aspecto, acho que os filmes vão ser fatalmente recuperados. Porque a grande explosão contemporânea ao acesso dos processos artísticos vai acontecer também com os filmes do António e da Margarida.

Voltando ao Trás-os-Montes, não acha que se criou um equívoco ao colocá-lo numa gaveta demasiado etnográfica, quando é muito mais complexo que isso, quando há ali uma dialéctica constante entre a etnografia e várias outras coisas?

Claro, claro. Pois, exacto. Acho que a última vez que vi o *Trás-os-Montes* foi na Cinemateca, no ano passado, acho eu. Lembro-me de estar a ver certos planos e de me recordar de dois momentos muito diferentes: o momento em que eu tinha visto o filme ingenuamente, como espectador ingénuo, e depois o mesmo plano visto com o António, ou o António a falar-me desse mesmo plano. Ou olhar os planos depois de conhecer o António, de ouvir o António falar de Cinema. Ser mais capaz de olhar para a vida das formas do plano. Em contraste com o olhar ingénuo de espectador que veria apenas Etnografia. Eu acho que ele nem colocava o problema, era como se fosse um problema tão alheio...

É como hoje estarmos a discutir se é documentário ou ficção, já é uma discussão que pode ser absurda.

Exactamente. Acho que ele não conseguiria sequer levantar a questão. E nesse sentido, possivelmente, nem sequer terá tido uma *awareness*, uma espécie de preocupação, do ponto de vista da divulgação dos filmes ou da relação dos filmes com o público nesse quadro.

E qual foi a reacção às más reacções quando o filme é projectado em Trás-os-Montes?

Acho que ele viveu isso no contexto de uma espécie de capacidade de ver Cinema. Da capacidade das pessoas... uma espécie de incapacidade de se verem. Mas há aqui esse problema de os filmes poderem ser vistos sobre este ponto de vista muito estreito...

Lembro-me ter lido algures em que o Dr. Azeredo Perdigão perguntou, por causa dessas polémicas todas, “Ó António, se calhar era diferente se não tivesses chamado ao filme Trás-os-Montes”, e que ele responde muito rapidamente: “Então porque é que chamaram à fundação Calouste Gulbenkian, Calouste Gulbenkian?”. É uma óptima resposta.

Acho que para ele era muito difícil pensar que uma pessoa ia ver o *Trás-os-Montes*, o *Ana* e pensar que eram filmes etnográficos. Acho que o António não conseguia conceber sequer essa hipótese.

Acho que ele e a Margarida se sentiam no centro do Cinema. No centro do mundo do Cinema, estavam a trabalhar no Cinema.

Nos filmes eram usados textos de vários autores, mas, eu acho, que a forma como são usados é como se perdessem o referente inicial, como se pudessem ter sido escritos por eles.

Estou inteiramente de acordo. É um pouco como o Louis Armstrong no *Jaime*. Lembro-me do António comentar o processo da descoberta da peça musical e ao mesmo tempo da ironia, da seriedade. Ao mesmo tempo ele era sensível à surpresa que provocava na audiência.

Sobretudo porque temos um início sem som, que só ao fim de vários minutos é cortado por um barulho de um avião e depois a música entra e é um choque.

Exactamente. Lembro-me perfeitamente que ele tinha de sentir a reacção do público, sentir a reacção das pessoas, ao mesmo tempo de surpresa e maravilhamento. Mas estou inteiramente de acordo, eu acho que é exactamente isso.

Como se houvesse uma apropriação. Os textos são também formas que se transformam em novas formas...

Outra vez no interior do filme. Como se tivessem sido escritos literalmente pelo António e pela Margarida. Porque justamente depois inscrevem-se no filme de uma forma tão, tão... como se fosse a primeira vez que... É como se tivessem sido eles a sonhá-lo, não é? E a fazê-lo viver pela primeira vez.

Há uma entrevista em que a Margarida Cordeiro se refere aos filmes como tendo uma “arquitectura musical”. Essa é uma estrutura interessante para pensar os filmes.

Lembro-me do que me apercebia do ponto de vista exterior, do processo do filme, da construção e estruturação do filme que poderíamos dizer, de forma um pouco ingénua, musical. Musical no sentido de não haver ali nenhuma lógica linear, lógica causal, uma lógica de premeditação narrativa. E tudo tinha a ver com uma espécie de capacidade de organizar os materiais do filme. O António estava sempre a falar na dialéctica, o António estava sempre a pensar na dialéctica das formas. E a forma como ele falava dos pontos fortes e dos pontos fracos, era completamente musical, nesse sentido. Eram precisos planos fracos num filme...

Planos fracos? Como se tivessem de existir notas mais acentuadas e outras menos?

O António tinha uma enorme sensibilidade. Lembro-me perfeitamente do António a dizer esta frase: “Tu não podes fazer um filme só com planos fortes”.

É curioso porque ao mesmo tempo parece que existe um paradoxo com aquela ideia inicial de que os planos têm de ser todos bons.

Parece um paradoxo, não é? Tinha a ver com uma harmonia. Isto não significava que se fizesse um plano desenquadrado. Ou um mau plano, mas significava que tinha de haver uma harmonia, uma preparação. Tinha que haver uma respiração. Que, nesse sentido, eram musicais. Como se sentíssemos um sabor musical na forma como nos apercebíamos do processo... Como é que surgia o filme, como é que se organizavam depois as partes do filme, o que ficava primeiro, o que ficava depois.

Como é que era o processo da atracção entre as coisas, as aproximações.

Exacto. Exactamente. Aproximações e afastamento, como é que se continuava a vida daquelas formas todas, a montagem. Acho que é exactamente isso.

Acha que os filmes do António Reis e da Margarida Cordeiro são filmes que nos vêm a nós? Se existir essa disponibilidade no espectador para se deixar olhar por aqueles filmes?

Pois, eu também acho... Claro que eu sou uma pessoa suspeita... Mas, sinceramente, acho que sim. Acredito que se levarmos os filmes a pessoas que estejam de facto disponíveis para os verem é impossível que não sejam tocadas por eles. Os filmes são tão fortes que é impossível... que o encontro dos filmes com as pessoas não crie vida.

Ou seja, que as pessoas não se sintam transformadas de alguma maneira.

Exacto. Acho sinceramente que é verdade. São tão fortes que é como se nós fôssemos vistos por eles. Agora... é preciso provocar esse encontro, é preciso criar as condições para esse encontro. E nesse aspecto tenho que ser um pouco optimista, porque acho que nunca houve condições tão boas como agora... para esse encontro acontecer.

III.9 Entrevista a João Lopes

João Lopes é crítico de cinema e professor na Escola Superior de Teatro e Cinema. Foi um dos críticos que escreveu sobre os filmes de António Reis e Margarida Cordeiro na altura da sua estreia ou de passagens em mostras e festivais.

João, diria que o Jaime marca uma ruptura no cinema português?

Tenho alguma dificuldade em utilizar a palavra ruptura, porque a ideia de uma ruptura pressupõe ou implica a produção de uma certa descendência, não apenas o corte, mas a produção de uma descendência. E eu, ainda hoje, não sei se há descendentes da obra do António e da Margarida no cinema português. Acho que não há. Nem teria que haver. Mas, pensando mais friamente sobre o que o filme representa na altura, acho que o seu efeito de perturbação vinha, muito certamente, da sua especificidade cinematográfica, mas também do facto de propor uma forma de lidar com a loucura que, nesse sentido, eu diria que era tão inovadora nessa altura, como seria agora. Noutra perspectiva, por inúmeras razões, culturais, históricas, científicas, tendemos a lidar com a loucura como qualquer coisa que faz parte do outro. E aquilo que, creio eu, que o *Jaime* faz é fazer-nos sentir aquilo como um espaço que não é alternativo em relação ao nosso.

E também não é uma abordagem convencional em termos cinematográficos.

Claro. Há dias falava precisamente sobre o modo ou os modos de mostrar a pintura ou trabalhos pictóricos no cinema. Uma das coisas mais raras é o privilégio de termos algum tempo para olhar o objecto. E, de facto, o *Jaime* é um filme que tem um tempo que é ao mesmo tempo um oposto dos próprios desenhos que são muito rápidos.

E acha que no Jaime já se traçavam as marcas da singularidade que iria marcar o percurso da obra de António Reis e Margarida Cordeiro?

Sinceramente acho que não. Eu não sei se eles alguma vez tiveram consciência que construíram um sistema próprio.

Porque eu atribuo a força e a energia daquele cinema a uma espécie de obstinado primitivismo que precisamente resiste a constituir-se enquanto sistema. É um

primitivismo para o qual o cinema vale, antes de mais, pela sua dimensão mais primitiva, passe a redundância, que é a possibilidade de fabricar fatias de tempo, o que é qualquer coisa que está para além do conceito tradicional poético de janela aberta para o mundo. É qualquer coisa que tem a ver com o tempo da percepção das coisas, da reflexão sobre elas e com aquilo que apela a algum tipo de transcendência... Provavelmente o António não gostaria muito da palavra (risos)...

Provavelmente não, face ao elogio que fazia do quotidiano...

Sim, sim, para todos os efeitos aquilo era a terra, a linha da ribeira, a cor das flores, ou seja, havia uma avalanche de razões concretas para chamar aquilo. Ao mesmo tempo, é um cinema que, para mim, é capaz de provocar a sensação estranha de que esse cinema que por hipótese nos dá a ver uma árvore, e o efeito que nos provoca é que isto já não é uma árvore.

Isto já não é só uma árvore.

Exacto. E é isso que eu chamo transcendente. Confronto com qualquer coisa para o qual já não temos nome. O inomeável. Acho que o cinema deles é uma espécie de ponto de fuga para isso.

No início da conversa manifestou a sua relutância relativamente à produção de descendência da obra de Reis e Cordeiro, mas podemos dizer que também não tem ascendentes, é um cinema que não tem antes nem depois?

Isso é muito importante. Não há muitos cineastas assim na História do Cinema. Eles filmam como se não houvesse História do Cinema antes deles. É o ponto zero de onde partem. E de facto, não há mesmo muitos cineastas assim. Podia tentar apontar um, mas não é a mesma coisa. Vou dar um exemplo ao qual sou particularmente sensível: a obra do Godard. Num certo sentido, é uma obra que diz: tudo começa aqui.

Mas é um tudo começa aqui comigo, porque eu tomei conta de tudo o que está antes e transformei-o em pó. Não é o caso aqui. Há um lado, e volto a usar a palavra, primitivo no modo de encarar a câmara de filmar. É como se fosse uma máquina bizarra que lhes caiu nas mãos, um dia, e que eles não sabem muito bem para que serve. E vão

fazer filmes descobrindo para que serve. E isso é muito radical, radical mesmo devido à raiz das coisas, passo a conotação marxista.

E ao mesmo tempo completamente livre, por causa dessa mesma radicalidade.

Ou seja, nesse sentido, o filme, o objecto filme é para eles um acontecimento único que não depende de qualquer efeito de reconhecimento. Isto é sobre qualquer coisa... Ou é uma história sobre não sei o quê...

No fundo, não há um fio narrativo, mas há imensos fios narrativos, porque não se pode dizer que não existam histórias. Elas existem, não há é uma construção narrativa linear.

Claro que sim. Nesse sentido, e aí sei que o António gostaria desse paralelismo, a experiência que os filmes deles desencadeia e por vezes próxima de algum tipo de pintura. Não tem a ver com a questão estritamente visual da pintura...

Que ele de certa forma recusa, ao afirmar que nunca é uma composição pictórica, que quando os realizadores se servem disso é como uma muleta...

Exactamente. Posso dar um paralelismo. A nossa relação com um objecto pictórico tem determinadas condicionantes, das quais, pelo menos uma, é completamente nossa, que é o tempo, o tempo de percepção do quadro. E por razões óbvias, no cinema o tempo não nos pertence. Digamos que o cinema deles convoca o espectador para uma experiência cujas coordenadas temporais são eles que criam por inteiro. Insisto na ideia do tempo, acho que o tempo é a dimensão vital daquele cinema. Sentirmos que uma hora que passa não se mede por 60 minutos.

Em termos de tempo, os filmes também criam uma dialéctica constante, já que podem convocar ao mesmo tempo presente e passado milenar. Há vários exemplos no Trás-os-Montes, quando as crianças vão brincar para o rio, quando chegam o rio está gelado, ou então a cena em que partem para brincar e quando regressaram da brincadeira já passaram muitas centenas de anos...

E, nesse sentido, é curioso, ao mesmo tempo, o cinema deles faz uma série de mecanismos de ruptura que têm a ver com formas de arte contemporânea, que têm a ver com as rupturas do século XIX e XX. Deixe-me lembrar uma coisa que gosto muito de citar e que acho que pode ajudar a compreendermos o radicalismo daquilo que eles propõem.

O Greenaway diz muitas vezes, disse-mo a mim em entrevista, mas já o vi noutros contextos, uma coisa muito curiosa que é o cinema está atrasado em relação às outras artes, nomeadamente, à pintura e à música, porque como ele diz, e é uma forma de terrorismo como qualquer outra, o cinema continua predominantemente dominado pelo romance do século XIX. E que outras artes, como a música e a pintura, têm sido muito mais ousadas em escapar a esses modelos tradicionais, digamos assim. É claro que ele no seu cinema tenta contrariar isso. Não sei se ele alguma vez viu os filmes do António e da Margarida, mas se os visse gostaria deles. Sentiria que há ali um trabalho que é, de algum modo, paralelo a essas rupturas da música e da pintura.

E lembro-me de conversas com o António em que se falava de uma coisa a que ele sempre foi extremamente sensível e, tenho a certeza que ele sempre tentou passar isso aos seus alunos, que a narrativa cinematográfica é uma coisa que se decide por uma musicalidade própria.

Há uma entrevista em que a Margarida Cordeiro fala dos filmes como tendo uma “arquitetura musical”... E essa ideia de estrutura é muito interessante para pensar os filmes deles...

Claro. Era muito consciente da parte deles. Algo que tinha a ver com a montagem também.

Na época, houve muitos textos que sublinhavam excessivamente o lado etnográfico dos filmes, que na minha opinião cria um equívoco sobre a obra deles. O Serge Daney referindo-se ao Ana diz que tentar classificar os filmes na ficção ou no documentário é uma delimitação grosseira.

Aproveito para fazer um parênteses. Que não tem nada a ver e tem ao mesmo tempo. Numa entrevista que fiz ao Wiseman, há uns anos em Lisboa, disse-lhe que havia uma escuta da parte dele (e ainda para mais ele vem do som e não da câmara) que

podia ser colocada em paralelo com a escuta de um psicanalista. E perguntei se ele aceitava a comparação. E ele responde-me baixinho “sim”. Isto para dizer que por vezes o modelo é insuficiente. No caso do António e da Margarida se há obra contemporânea que nos obriga a pensar todas as formas da relação ou de diferença entre ficção e documentário, a obra deles é de facto exemplar nisso. Porque, no fundo, e dizendo de uma forma que seja sugestiva, eu acho que eles documentam o próprio processo do pensamento. O que implica essas tais estruturas musicais, em que o que se filma e, sobretudo, a forma como se organiza o que se filma, encontra a sua chave no próprio processo cognitivo das coisas, que vai desde a memória que evocam até à vontade de construir formas abstractas com o concreto que se filma.

Os raccords também que se criam...

Ou seja, temos manhã, tarde e noite. E na ordem natural das coisas, faria sentido encontrar um raccord que nos passasse da manhã para a tarde e da tarde para a noite. Contra a qual eles não estão, mas se por uma razão que pode ter a ver com a cor, o plano, ou algo que evoca, o raccord surgir como hipótese outro, eles provavelmente darão razão a essa alternativa. Sem estarem preocupados em confirmar as evidências do mundo. Por isso insisto que qualquer imagem que nos mostram ou nos dão a ouvir, nunca é puramente documental ou puramente ficcional.

Até no Jaime já se encontra essa marca.

Sim, até no *Jaime*. Aqueles desenhos são transformados em acontecimentos, que se medem por um certo tempo. O António escreveu poesia também e isso tem a ver com uma dimensão poética da existência e com uma convocação poética do espectador. Ou seja, o espectador é convocado... Ou melhor, dito de uma forma mais terrorista, o que eles dizem ao espectador é: se vens cá para reconhecer o mundo em que vives mais vale não entrares. É uma espécie de contrato. E acho que esta palavra é muito sugestiva neste contexto. Qualquer filme ou pelo menos qualquer grande filme é um filme que nos propõe um contrato, que nós aceitamos ou não. E no cinema deles o contrato tem a ver com isso. Com a recusa de utilização do cinema como um mero instrumento do reconhecimento.

Implica um pensamento.

Deixe-me acrescentar uma coisa. Obriga a um pensamento, mas o pensamento não é de modo nenhum o contrário do mundo das emoções. Porque há uma sensualidade no pensamento. Há um livro que costumo aconselhar aos meus alunos, chamado *Filmosophy*, e é uma tentativa de combinar o estudo do filme com elementos de natureza filosófica. E a ideia central do livro é uma ideia que tem muito a ver com o cinema do António Reis e da Margarida Cordeiro. Podemos tentar pensar aquilo que é um filme mas não nos podemos esquecer que o filme pensa. É uma ideia riquíssima em termos operativos. A ideia que o filme não é um objecto passivo, pensa. Que a junção das imagens, dos planos, a relação entre as imagens e os sons, que o que acontece lá dentro gera uma dinâmica que é uma dinâmica de pensamento. E acho que este é um cinema com um pensamento próprio. Não apenas como sistema de ideias mas como qualquer coisa que está sempre a pensar aquilo que está a acontecer dentro de si e a relação com o outro que é o espectador.

Como é que acha que se constrói a evolução entre os filmes...

Acho que não há uma evolução no sentido tradicional, há uma espécie de...

Território que se define...

Ia dizer paisagem, mas é mais território. E paisagem também, no sentido em que a paisagem não é a natureza. A natureza nunca é. A natureza não existe, só existe a paisagem porque é a natureza enquanto vivência cultural. A paisagem é o *cadre* com que a limitamos. A paisagem é o tempo com que a vemos ou a damos a ver. Mas voltando à pergunta. Eu diria que há sobretudo uma evolução na rede de histórias que é o cinema deles. Cada vez há mais personagens humanas, mais corpos. Se calhar uma maneira sugestiva de definir o *Trás-os-Montes* é dizer que é uma paisagem que repele os corpos. E com o avançar dos filmes, os corpos vão ganhando outro peso, outra materialidade. E acho que isso é mais visível que nunca no *Rosa de Areia*. Aí há um gosto maior em construir personagens. Só podemos especular sobre isso mas provavelmente a evolução seria no sentido dessa dimensão corporal ser cada vez mais intensa.

Houve um filme que ficou por fazer, o Pedro Páramo, cujo universo se adequava muito ao cinema que eles faziam. E, na minha opinião o Rosa de Areia abria algumas portas que ficaram por explorar.

Nesse sentido acho. Não quero fugir à pergunta, mas não gosto de falar dos filmes que não se fizeram. Acredito que depois do *Sete Mulheres* a obra do John Ford poderia ter disparado para coisas absolutamente vertiginosas. Tenho algum pudor em falar disso. Mas podemos filosofar. Eu responderia, falando sobre a presença dos corpos no *Rosa de Areia*. Também para não reforçar ou contribuir para a ideia que aquele é um universo completamente abstracto e que admiramos pela sua abstracção. Eu gostava de dizer que tudo aquilo é visceralmente português. Não sei se isso ficaria mais explícito nos filmes que ficaram por fazer. Eles filmam essa imensa dificuldade em dar corpo, em todos os sentidos, figurativo, filosófico, em dar corpo à ideia do que seja ser português. E, no fundo, acho que a obra tem perfeita consciência disso. E, nesse sentido, é irrelevante pelo meio ter existido o 25 de Abril. Não é isso. É uma coisa que vem das profundezas primitivas, que acho que eles assumiram como poucos. Ou seja, isto de nos filmarmos, porquê, como é que nos pomos em cena, e, pormo-nos em cena, pode ser tanto filmar uma figura de lenda, como filmar uma linha da paisagem de Trás-os-Montes. Faz parte do mesmo projecto. E não há hierarquia, nem formal, nem estética, entre a linha do horizonte e o corpo. No cinema da Margarida e do António isso é muito sensível. Essa ânsia de querer filmar a identidade portuguesa e de a procurar em tudo. Nesse sentido, e retomando a pergunta, não podemos dizer nada muito seguro sobre os filmes que ficaram por fazer, mas podemos perguntar o que é que disso ficou como legado para os outros filmes que se têm feito no cinema português. Acho que é uma espécie de herança dispersa. E pouco retomada.

Acha que nos filmes dos cineastas que foram alunos dele é possível sentir, talvez não a influência dos filmes dele, mas dele enquanto professor?

Não sei responder com segurança... Porque voltando ao início, ao facto de ser quase impossível retomar aquele universo, quero acreditar que há olhares que se enriqueceram com a herança que ele deixou. Mas daí a dizer que há um património estético ou narrativo que ele legou e sobre o qual se vão produzindo variações, acho que não. E isso não é bom nem mau, é um facto. Foi uma obra muito singular.

Como é que acha que podemos pensar a utilização que é feita dos textos literários (ou não) que usam nos seus filmes, e que podem ir desde Rilke ou Sagan a um texto medieval do julgamento de um porco.

Acho que o que eles fazem é utilizar os textos em função da riqueza interior que eles reconhecem. E é uma riqueza que tanto pode ter a ver com os temas que são abordados como pela musicalidade de que falámos anteriormente. Nesse sentido, acho que o texto tem uma função narrativa um pouco idêntica à da linha da paisagem. O texto não vem explicar, é, utilizando uma metáfora arquitectónica, mais um tijolo...

Mais uma camada na paisagem...

É isso. É uma boa sugestão. Mais um elemento que o filme integra na sua estrutura díspar e a relação entre isso tudo tem a ver com uma sensualidade própria que existia nos filmes. Para além de ser coerente enquanto pensamento, é coeso de uma forma sensual.

Ao serem utilizados dessa forma, os textos quase que perdem o seu referente inicial.

Isso é importante. Acho que tem a ver com uma coisa que é muito extremada no cinema deles e que é uma questão importante em muita arte moderna, a arte da citação. Porque citar não é obviamente reproduzir, não é apenas reproduzir ou imitar, citar é pensar o que significa noutro contexto. Veja-se mais uma vez a obra do Godard. As coisas noutro contexto funcionam de outra maneira.

No caso do Reis e da Margarida, acho que integram uma prática da citação que é iminentemente moderna e que está na pintura e na literatura. E que, curiosamente, tem um lado muito devorador. Integrar tudo o que o mundo literário nos põe à disposição e ver ou escutar o que isso significa noutro contexto.

Apesar do reconhecimento crítico que os filmes tiveram na época, houve uma série de constrangimentos e dificuldades que mesmo assim os mergulhou numa espécie de invisibilidade. O Rosa de Areia nem chega a ter estreia comercial.

Não foram muito vistos. Todas as características radicais da obra fazem com que a obra desafiasse hábitos de consumo. Não vale a pena chover no molhado. À partida, haveria essas dificuldades. Já não me lembro caso a caso do que aconteceu, mas, se calhar, foram também vítimas, e não terão sido os únicos, de um contexto de difusão que impunha imensas barreiras à difusão do cinema português. É bom que se diga que há ali um momento na cultura cinematográfica no final dos anos 70, início dos anos 80, em que se abre uma crise enorme que, por um lado, tem uma dimensão portuguesa, uma espécie de ressaca dos anos pós-revolução, e isto coexiste com o *boom* do vídeo, que cria um novo espectador de cinema. Eles tiveram limitações, mas não foram vítimas exclusivas deste processo. Nesta altura, nasce um novo espectador, muito menos disponível para essa radicalidade. E acho que ainda estamos a viver os ecos disso. Porque esse novo espectador, em termos portugueses, nasce também com uma enorme resistência a muito cinema português. Se virmos bem, estamos também a falar do período do início dos anos 80, em que há alguns sucessos comerciais no cinema português, dos quais o primeiro é, salvo erro, o *Kilas*, o *Mau da Fita* se cria uma nova ideologia de um cinema português popular, com todos os equívocos que isso favoreceu até hoje. A obra do António Reis e da Margarida Cordeiro estava a viver um processo que a tornava solitária. Há uma solidão que acho que ainda não foi resgatada no tempo.

E o que acha que fez com que essa invisibilidade se prolongasse até hoje? Hoje continua, salvo raras exceções, como foi a mostra organizada no Panorama, a ser difícil ter acesso à obra do António Reis e da Margarida Cordeiro. Tendo a obra as características que tem, deveria ser uma obra que estivesse a ser recuperada pela sua inovação, pela sua singularidade.

Basta ver o que é o serviço público de televisão. Não há uma explicação específica para o caso deles. Os problemas com detentores de direitos que criam problemas a muitos filmes dessa época, que podem impedir que os filmes sejam lançados em DVD. Mas isso não basta para explicar. A geração que funda a Escola de Cinema, a geração do Cinema Novo, sofreu uma derrota profunda na sua trajectória que foi a incapacidade – e não estou a julgar ninguém por isso, só estou a dar conta dos resultados –, de criar novas estruturas de produção, gestão e difusão para o cinema português. Eram precisas estruturas para mostrar os filmes, para fazer mais filmes.

III.10 Entrevista a Augusto M. Seabra

Augusto M. Seabra é crítico de cinema e música e programador de cinema. Foi um dos críticos que escreveu e acompanhou a obra de António Reis e Margarida Cordeiro.

O Jaime é o primeiro filme que vê do António Reis? Vê-o na altura da estreia no Estúdio?

Sim, vi-o na estreia.

E acha que podemos dizer que o Jaime marca uma ruptura no cinema português e que inscreve já as marcas da singularidade da obra deles?

Bastante, claro que isso depois é mais evidente no *Trás-os-Montes*. Mas já há muitas marcas no *Jaime*. Acho que é preciso desde já dizer uma coisa. Acho que há uma certa injustiça em falar só do António Reis. O António já tinha um passado cinematográfico, tinha sido assistente do Oliveira no *Acto da Primavera* e tinha escrito os diálogos para o Paulo Rocha para o *Mudar de Vida*, era professor na Escola de Cinema, mas acho que grande parte do imaginário dos filmes deles era da Margarida. O Jaime era doente do Hospital em que a Margarida trabalhava, a Margarida era de Trás-os-Montes, a Ana era a mãe da Margarida. O António preparava a cena, mas a Margarida estava lá a controlar. Por isso, insisto sempre no par. Mesmo no caso do *Jaime* que é assinado só por ele, é ela que apresenta o tema.

E então como posiciona o Jaime face aos filmes que estavam a ser produzidos na época em Portugal?

O *Jaime* não tinha nada a ver com nada. Era um cometa absoluto.

Acha que podemos dizer do cinema deles é que é cinema sem antes nem depois? Que cria uma ordem própria.

Completamente, completamente. Está à parte de tudo. Acho que é uma espécie de realismo do imaginário, é essa a sua singularidade. O que faz, por exemplo, que haja saltos no tempo, no *Trás-os-Montes*, sobretudo.

Na época, houve muitos textos que sublinhavam excessivamente o lado etnográfico dos filmes, sobretudo no Trás-os-Montes, que na minha opinião cria um equívoco sobre a obra deles. O Serge Daney referindo-se ao Ana diz que tentar classificar os filmes na ficção ou no documentário é uma delimitação grosseira.

Lá está, é um realismo do imaginário. Eu diria mais que é um cinema antropológico. Em relação ao que afirma o Serge, o *Ana* é um ajuste de contas da Margarida com a mãe. Pelo menos nos três primeiros filmes, acho que há uma espécie de realismo antropológico ou realismo imaginário.

E podemos dizer que há uma dialéctica permanente que é criada, quando convocam tempos diferentes, como estávamos a falar há pouco, quando convocam lendas, mitos, quotidiano.

Sim, embora ache que o António e a Margarida eram melhores a filmar o presente que o passado. Há um lado bem compostinho, artístico, figurinístico, quando filmam o passado que a mim me coloca algumas reservas. Que é a única que tenho.

Numa entrevista, a Margarida Cordeiro refere-se aos filmes como tendo uma “arquitectura musical” e essa ideia pode ser uma ideia de estrutura interessante para pensar os filmes. Sobretudo, quando pensamos que não há um fio narrativo linear, o que não quer dizer que não existam vários fios narrativos e várias histórias.

No *Jaime*, não, mas os outros filmes estruturam-se como uma fuga, uma fuga musical. Eles eram melómanos. E essa presença da música era importante. Inclusive no *Ana*, há uma cena com o Manuel Morais a tocar ao vivo. Depois o que era muito interessante, extra-cinematograficamente, era a aproximação directa, mais do António e menos da Margarida que era quem vinha dali, às pessoas que participavam. O Reis tinha um grande respeito pelas gentes.

Acho que não é dizer que não há nada como o António Reis e a Margarida Cordeiro no cinema português, não há no cinema mundial. Curiosamente, por vias completamente diferentes, o único cineasta que vejo próximo é o Paradjanov.

O João Bénard da Costa estabelece o mesmo paralelismo, mas não é claro que o Reis e a Margarida tenham visto os filmes do Paradjanov. Podíamos talvez falar do Dovjenko, de que talvez tenham visto alguns filmes.

O Dovjenko é a matriz da Terra. Acho que terá visto o *A Terra* do Dovjenko, o Paradjanov tenho muitas dúvidas. Mas são proximidades de singularidades extremas e não parecenças. É a única cinematografia que me ocorre a propósito da cinematografia deles.

E relativamente à utilização que faziam de raccords cromáticos, o que me pode dizer sobre esse uso?

Eles não deixam de ser uns formalistas, ao contrário do que se pode induzir do que disse até aqui. E era extrema a minúcia com que preparavam os filmes.

Apesar de se falar sobretudo na imagem e na força dos planos, é também de sublinhar o uso que faziam do som. Os sons do quotidiano, o vento a bater nas árvores, os pássaros, o crepitar do fogo...

Sim, sem dúvida. É curioso porque de certa forma é um realismo total porque tem esses elementos todos. Mas é um realismo que filma a vida quotidiana, mas que vai para além da vida quotidiana. É um realismo imaginário.

Transforma os filmes numa poesia do quotidiano.

Sim, o António tinha sido poeta, publicado livros. Aí, talvez faça com que a sequência não seja o limiar, mas há determinados elementos quase como a passagem de estrofe a estrofe.

Acha que se pode dizer que há uma espécie de igualdade, todas têm o mesmo estatuto entre todas as coisas filmadas, uma pedra, uma montanha, um corpo, uma árvore, os textos...

É evidente que há essa igualdade. Sim. Foi por terem feito uma obra mais ambiciosa, que é uma metáfora maior que eles se perderam no *Rosa de Areia*, que é um filme muito entrópico. Mas tem coisas fabulosas.

Mas o Rosa de Areia é mais experimental, nota-se que estão a tentar abrir caminhos que ficaram interrompidos pelo facto de não terem voltado a filmar. Não sabemos o que poderia ter sido o Pedro Páramo.

Não sabemos. O *Rosa de Areia* é voltado para si mesmo, é quase uma expulsão do espectador. E não fizeram mais filmes.

Eu pensei que a Margarida voltasse a filmar. Eu apoiei o projecto, defendi o projecto quando estive no European Script Fund. Com estes argumentos, que era uma injustiça falar só sobre ele, que ela também era uma cineasta de corpo inteiro, que iria conseguir fazer o filme.

Quando se lê o Pedro Páramo percebe-se que era um livro que parecia ser feito à medida deles.

Completamente! É impressionante. E há imensa beleza, mas também há muita rudeza nos filmes. A forma como a mãe é filmada no *Ana* é bastante rude.

Mas ao mesmo tempo é filmada como se fosse uma heroína...

É uma figura de autoridade.

Mas acho que o filme deles mais conseguido é o *Trás-os-Montes* que era o imaginário da Margarida, que era de onde a Margarida vinha.

Todos os filmes tiveram uma acérrima defesa da crítica quando foram mostrados, mas acabaram por ficar numa espécie de invisibilidade. O Rosa de Areia

nem sequer chega a ter estreia comercial. O que é que acha que provocou essa invisibilidade?

Tem a ver com a época, havia uma espécie de rejeição do cinema português, as pessoas voltam ao cinema banal e normalizado e aquilo era OVNI's ou como eu costumava dizer OFNI's, Objectos Fílmicos Não Identificados.

Nos filmes são usados muitos textos, de vários escritores, mas a forma como são usados é como se perdessem o referente inicial e se transformassem em textos que poderiam ter sido escritos por eles próprios.

Perde-se o referente inicial, perde-se. No *Ana*, quando a criança adormece e se ouve o Rilke parece que foi escrito para aquele momento.

Os textos acabam por se transformar em mais uma camada daquele território...

Completamente. O Rilke no *Ana* é extraordinário.

E relativamente às referências da pintura, o António Reis normalmente tinha alguma resistência a falar sobre isso. Os críticos faziam muitas referências à pintura e ele afirmava que não se servia da pintura dessa forma.

Não há citações, não há citação nenhuma. Há um trabalho cromático. Os textos são um pouco diferentes. Eu pessoalmente não vejo influência nenhuma directa da pintura, posso olhar para aquilo como uma pintura, mas sem influência directa da pintura estabelecida.

Como é que os podemos posicionar? Já me disse que eram como um cometa. Há muitos cineastas singulares em Portugal, alguns da mesma época, mas acha que o António Reis e a Margarida Cordeiro podem colocar-se num patamar diferente?

Está a falar-me nisso e eu estou a lembrar-me que o Reis não perdoava ao César o *Veredas*. Achava que ele se tinha servido dos seus camponeses. O *Veredas* é que é o filme etnográfico como categoria.

E havia cumplicidades entre eles e outros cineastas, mantinha afinidades com outros cineastas?

Afinidades estéticas não, sobre o resto é difícil dizer. Acho que a afinidade maior era com o Fernando [Lopes] que também vinha do campo. E que esteve muito e defendeu muito o projecto do *Trás-os-Montes*, com o Museu de Imagem e do Som.

E como é que acha que funcionava a relação entre o António Reis e a Margarida Cordeiro. Era muito frequente atribuírem-se os filmes só ao António Reis e ele revoltava-se sempre muito por o nome dela não ser referido. Mas, como é que acha que se complementava o trabalho deles?

Ela era muito importante. O problema é que o Reis fazia parte do meio, dava aulas na Escola de Cinema, e ela não, era uma desconhecida, um bicho do mato. E criou-se isso e é uma grande injustiça. Foi uma pena não se ter feito o *Pedro Páramo*.

Há um poema do António que diz Um espaço interior/ criei/ nestes poemas // onde estalam os móveis/ e os sentidos // onde as ideias/ a meia-luz/ respiram // e a vida/ as imagens/ não se reflectem/ só/ nos vidros. Acha que o Cinema deles também nasce disso de um espaço interior?

Essa ideia é aliás importante, porque eles partem sempre do interior. Não escrevem um argumento, partem do interior. O filme começa por ser imaginário, vem tudo do interior.

III.11 Entrevista a José Manuel Costa

José Manuel Costa é professor de cinema e vice-director da Cinemateca. Conheceu António Reis e Margarida Cordeiro e escreveu várias vezes sobre a sua obra.

Começo com uma provocação, acha que podemos dizer que o Cinema do António Reis e da Margarida é um Cinema sem antes nem depois, como se não houvesse Cinema antes e como se não houvesse Cinema depois, como se eles tivessem criado uma ordem própria?

Não, porque acho que isso não existe. Eu percebo o que é que quer dizer com isso, mas eu não me exprimiria assim. Eu acho que... Bom, o depois não sei o que é que, quer dizer, a gente não sabe o que é que vem depois. Não sei o que é que vem depois. Por acaso, é engraçado pensar naquelas pessoas e naqueles textos que também falaram do que vinha depois, não é... Eu acho que, nos últimos tempos, talvez porque as coisas passam muito depressa, talvez seja uma fase fervilhante, de transições, de mudanças, em que acho mais difícil dizer o que vai acontecer depois. Acho muito difícil falar nisso: o que vem aí. Acho que é muito importante percebermos a força de algumas coisas que estão a acontecer e, da transição, das mudanças, mas o que vem aí, não sei... o que vem aí não sei. Agora, isto é geral, isto não tem a ver com o Reis, isto é geral ou seja, a palavra depois. Sobre o antes tenho profunda convicção, a mesma que tenho para o Reis, como tenho para o Pedro Costa, como tenho para qualquer grande cineasta contemporâneo, ou seja, há uma construção profundamente original e por isso eu acho que é um dos grandes cineastas portugueses, um dos maiores cineastas portugueses de sempre. Eu tenho muito respeito pela grandeza de Manoel de Oliveira e costumo dizer: “para mim – se é que faz sentido estas hierarquias –, a seguir ao Manoel de Oliveira, é o maior cineasta português”. Engraçado que um já fez tantos filmes e o outro só fez quatro filmes. Mas com isto quero dizer, sobretudo, que acho que há uma pulsão original, há uma força original muito grande. Mas isso não tem nada a ver com o facto de não haver um antes, eu acho que em cada plano de um grande cineasta contemporâneo, por muito original que seja, e quanto mais original for (e se calhar isso pode ser dito porque a força em que isso acontece é maior), está inscrita toda a história do cinema. Ou seja, quando há bocado falávamos, por exemplo, sobre a questão das palavras impressionismo e expressionismo, quando me ocorre dizer em relação a alguns aspectos dos filmes, que há um lado expressionista do Reis, mas depois também há um

lado impressionista. Ele já estava, no fundo, para além dessas dicotomias e portanto já não faz sentido pensar nesses termos, mas a gente não consegue deixar de pensar nalguns aspectos de análise das obras que vieram dessas épocas. E o que é preciso é perceber que se está para além disso, mas o estar para além não deixa de pressupor que essa inscrição do passado está lá.

Mas há de facto a criação de uma ordem própria.

Sim, mas é uma ordem que vem depois de um período forte da História do Cinema, depois de uma História do Cinema, depois de uma História da Pintura, depois de uma História da Cultura. Ou seja, é uma obra onde está inscrita essa história, aliás está inscrita de uma forma... O que eu quero dizer, obviamente, é que não está inscrita só pelas referências explícitas que são feitas a aspectos da mitologia, a aspectos da ciência, a aspectos de antropologia, seja o que for... não estou a falar dessas possíveis referências directas, estou a falar da força de um plano pressupor um passado. Quer dizer, num grande cineasta como o Reis, nós dizemos, a partir de certa altura, e o que é espantoso é que no Reis se pode fazê-lo desde o primeiro filme, dizemos “Isto é Reis, não é de mais ninguém, isto é dele”. Às vezes, na obra de grandes pintores, escritores, artistas, as primeiras obras podem ser muito fortes mas “à maneira de”, “à maneira deste”, “à maneira daquele”, e depois a certo momento então pode-se dizer “é à maneira deles próprios”. No caso do Reis, acho que temos que reconhecer todos que, desde o primeiro filme, é à maneira dele. Portanto isso é espantoso, isso é extraordinário. Mas, ao mesmo tempo, tem a ver com este lado terrível do contexto que fez o Cinema em Portugal, porque há um lado em que esse gesto representa tanto dele, da força dele, como da violência do contexto. Ou seja, eu diria que um grande talento de Cinema em Portugal funciona sempre dentro de um contexto violento. Se calhar num contexto de Cinema um bocadinho menos complicado, em termos de produção, seria diferente. Num contexto difícil, como o português, se calhar a situação é mais propícia a que a ruptura surja logo.

O Jaime é uma ruptura com o que se fazia...

Enorme, enorme... E se calhar num outro contexto, um homem mesmo com o talento do Reis tinha começado a fazer Cinema mais cedo, se calhar tinha primeiro feito

outro tipo de obras até ter chegado aqui, não sei, mas se calhar essa tensão que o filme revela, essa ruptura enorme espelha tanto dele como do próprio contexto, não é... Eventualmente. Mas o que eu estava a dizer é que, eu acho, que no Reis há uma história da cultura que se inscreve nos planos e portanto há um antes, e esse antes é também no cinema. É nesse sentido que eu digo, eu percebo muito bem o que quer dizer: perante tanta novidade parece que o Cinema começou ali. Só que onde eu quero chegar é que nós sabemos, que há um trajecto anterior do cinema, e sabendo isso e conhecendo um pouco isso, sabemos que a força daqueles planos é também a força do conhecimento dessa história. Percebe onde é que eu quero chegar?

Claro. Mas não se pode falar em influências, mas num conhecimento profundo...

É uma sedimentação, quer dizer, há uma força que vem também de saber que há coisas que já foram feitas e que agora temos que fazer outras, não é, que não vale a pena repetir essas. Mas nesta própria afirmação, ou no sentido deste gesto, há o reconhecimento, mas não é só o reconhecimento, é a inscrição naquilo que se faz dessa força anterior. Quer dizer, se calhar é mais fácil... Não é de facto muito fácil falar do Reis. Por exemplo, quando o Pedro Costa, *No Quarto da Vanda*, põe uma câmara pequenina, uma câmara que não existia há 100 anos, mas é também uma câmara pequena - as câmaras dos Lumière não eram muito grandes -, quando põe uma câmara em plano fixo num espaço relativamente reduzido em frente a uma pessoa, ele está de algum modo (isto é um cliché mas isto pode ser dito com alguma propriedade) a fazer um exercício em espiral de retorno a um ponto qualquer sobre a origem do cinema. É evidente que ali um acto originário qualquer “eu sozinho perante o mundo olho o mundo através da minha câmara” e esse regresso é feito não apenas objectivamente, no sentido em que isso era inevitável, mas no sentido muito visível do plano, de forma a inscrever não apenas a memória desse princípio do cinema, mas a memória de 100 anos que estão entre o princípio e esse momento.

A ninguém ocorre dizer que, sei lá, que os planos do *Vanda* são como os irmãos Lumière... e no entanto, há uma série de coisas em que fazia todo o sentido, com a devida proporção, fazia sentido reaproximar esse gesto elementar do gesto elementar dos Lumière e dos operadores Lumière...

Está inscrito, mas de uma forma muito material, a sedimentação de 100 anos de cinema, o peso de 100 anos de cinema, não é? A viagem que o Cinema fez. E portanto, não é um regresso às origens, é uma evolução em espiral onde de vez em quando, e isso já aconteceu várias vezes, o Cinema revisita a luz dos aspectos das suas origens mas sempre noutra plano. E os planos do Reis de outra maneira são isso, portanto, não pelo lado da inscrição directa de referências culturais ou culturalistas, mas porque a densidade daqueles planos não é a mesma coisa dos planos do princípio do cinema. É outra coisa. Estamos em algo que só é possível fazer porque houve um antes, no caso dele também um antes, que é da cultura, muito especificamente da pintura...

E da poesia...

Da poesia, e por aí fora. Mas há um antes do Cinema também, não é, e portanto é nesse sentido que eu digo (não sei se estou a complicar muito uma coisa simples mas...), que eu digo que não me exprimirei nunca dizendo que aquilo vem do nada, porque não vem do nada. Nada vem do nada agora, mas não quero, não vem, não é para ser visto como se viesse e por aí fora...

Há um poema do António que diz Um espaço interior/ criei/ nestes poemas // onde estalam os móveis/ e os sentidos // onde as ideias/ a meia-luz/ respiram // e a vida/ as imagens/ não se reflectem/ só/ nos vidros. Acha que o Cinema deles também nasce disso de um espaço interior, uma visão interior que se constrói, onde está o plano, a cor, a luz...

Bom... sim em vários planos, mas tenho também algumas interrogações. Por exemplo, lembro-me do texto que escrevi sobre o *Jaime*, que falo da ideia de esferas, creio que o que escrevi era esferas de progressiva interioridade, ou seja, espaços, dentro de espaços, dentro de espaços.

E isso, para mim, tinha a ver, por um lado, com a ideia do tratamento da figura do Jaime e o que ele representou, ou seja, um homem de algum modo limitado pelas circunstâncias objectivas, materiais em que vivia, fechado, enclausurado, limitado no sentido em que vivia encerrado, mas por outro lado (e parece-me que esse é o trajecto do filme), que vai revelando esferas de progressiva interioridade onde se revelam voos imensos, uma imensa liberdade, uma imensa dimensão. Penso que o filme faz isso, para

mim é um filme muito sobre isso, é um filme sobre espaços que se encontram dentro de espaços, o que é que está dentro e ao ir cada vez mais dentro, dentro, dentro está a sugerir que está a escavar essa liberdade interior de um homem limitado, fechado, enclausurado. Enclausurado pela sua doença, enclausurado pelas condições em que vivia, e por aí fora. E portanto, sim, acho que faz sentido. Para mim, faz muito sentido a ideia do espaço interior. Faz talvez sentido a um outro nível, que é aquilo que eu dizia, não fazendo hoje sentido limitar ou circunscrever a esse plano de análise, aquilo que eu dizia quando dizia que havia um nível expressionista nos seus filmes, ou seja, e lembro-me da célebre e mais básica referência ao expressionismo cinematográfico quando Lotte Eisner dizia: “o expressionismo não vê, tem visões”. O Reis tem visões, os seus poemas são visões.

Curiosamente, há depois um outro lado, impressionista que tem toda uma outra génese, portanto, a capacidade de observação, o olhar, descobrir coisas nos lugares, na Natureza, nas figuras, nas pedras, sei lá... Mas cada plano vem de (aquilo que eu também escrevi) uma arquitectura interior, portanto uma... É muito mais construído de dentro para fora e isso é outro aspecto do expressionismo. O expressionismo é isso: construir um espaço imaginado através de uma visão interior... E portanto sim, também a esse nível faz sentido. Depois não sei, há níveis em que... há outros aspectos em que eu não tenho tanta certeza assim. Estou curioso de ver a sua tese sobre isso, porque quando disse que optou por esse título é esperável que tenha encontrado aí um fio condutor de toda uma obra e eu não sei se isto que eu vi tanto no *Jaime*, não sei depois como é que começa, à medida que isto começa... a passar para outros terrenos. Agora a seguir no *Trás-os-Montes*, como é que isto começa a ser trabalhado e se ainda pode ser uma chave, pelo menos ao nível do que eu estou a dizer, se é nesse sentido que está a dizer, se pode ainda ser uma chave do seu filme e da sua obra toda. Não sei, não tenho a certeza, estou a pensar depressa, não tenho a certeza. O espaço interior...

No sentido também em que tudo é profundamente construído, mas é uma construção mental, não há uma planificação escrita.

Pois, mas aí eu quero ser mais exigente. Há obviamente muitas razões, até ao último filme para ir buscar essa ideia e para referir essa ideia, mas quero ser um pouco mais exigente. Quero resolver enigmas como aquele que eu lhe estava a dizer, para mim, da sequência dos barcos no *Ana*, e de repente aí, acho que há ali outra coisa. Por

exemplo, essa cena, sequência enfim, para mim já é outra coisa. Passa para outro tratamento do espaço, justamente ali a ideia da construção material daquela cena, para mim é outra coisa. Já não tenho a certeza que seja... que se possa sintetizar a partir daí... Não sei. Vamos ficar com a interrogação.

Podemos dizer que nos filmes há uma espécie de igualdade entre corpos, pedras, água, animais... Tudo está ao mesmo nível: as pessoas não são mais importantes do que os animais, ou do que as pedras, ou do que as árvores, ou do que a lareira?

Sim, acho. Acho. Eu julgava que ia apontar num outro sentido, mas acho que sim. Acho que isso deve ser dito, pode ser dito. Acho que isso pode ser dito e tem que se perceber a que distância estamos já... Por exemplo, no que respeita à Natureza – Natureza animada ou inanimada –, não estamos já no mesmo plano de um certo panteísmo de alguns dos cineastas anteriores na história do cinema, ou do tratamento da Natureza com personagens, que é uma coisa que vem desde muito cedo no cinema, por exemplo na escola muda sueca. Já não estamos nesse plano. Não é porque as figuras sejam vistas ou os objectos, ou a Natureza seja vista como personagem, nesse sentido, em que o Cinema também atravessou, que o território que o Cinema atravessou, mas no sentido em que de facto... Sim, eu acho que há um valor igualitário, portanto o homem e a Natureza, um contexto, um cosmos, o poder do cosmos muito presente também pelo lado científico, acho eu... e depois estou a tentar reflectir sobre a relação entre isto e o que está por trás do que ele vê nas pedras e nas pessoas. Porque eu acho que ele de facto, como estávamos a dizer há bocado, há este aparente paradoxo: eu acho cada plano do Reis, suspeito de cada plano do Reis de cada vez que ele punha a câmara frente a uma pessoa, um braço que mexia, uma pessoa que andava, uma pedra ou uma árvore que ondula ao vento, ele tinha não sei quantas referências por trás – referências da cultura, pictórica, literárias, enfim... científicas e por aí fora. Acho que deve ter trabalhado imenso a história da pintura, várias referências da pintura ocidental e oriental e por aí fora. E portanto, se por trás de alguma coisa há qualquer coisa que faz com que... que faça, enfim, que desenhe um percurso pelo qual essas figuras, esses objectos aparecem no filme e filmados daquele ângulo, daquela maneira, naquele enquadramento, pode levar a dizer também que todos são vistos da mesma maneira porque todos são construídos cinematograficamente a partir de um processo semelhante.

Mas, por outro lado, há este paradoxo: eu acho que isso é um processo de construção, mas não é a Natureza do filme porque acho que o que ele quer não é construir uma obra para ser decifrada, acho que ele quer de facto é um movimento, ao mesmo tempo muitíssimo simples e muitíssimo exigente para um espectador, que é tentar levar o espectador a não esperar que esse gesto conduza a um sentido que o transcende, mas sim justamente que esse gesto seja dado em absoluto. E que o valor do plano é o valor desse gesto, quando ele for entendido no seu carácter absoluto e não como signo, não como também caminho para outra coisa. Isso... atenção, é curioso, porque isso também tem antecedentes. Por exemplo, um cineasta que eu acho que era muito pouco expressionista, que era aliás muitíssimo impressionista do meu ponto de vista, que era o Robert Flaherty, um cineasta que eu admiro muito na história do cinema, procurou isso toda a vida. Olhar para o mundo, observar, observar, observar, e observar tanto que, como dizia depois a mulher dele numa síntese que eu acho notável, ela dizia: “um certo grau da visão envolve transformação”. Ou seja, é pela intensidade da visão que eu depois faço com que haja uma transfiguração. Este lado, que é profundamente impressionista ou vem muito mais do lado do impressionismo, eu acho que também está na última análise do *Reis*, mas o que me leva a falar do Flaherty é outra coisa: a ideia que o Flaherty tinha de contar histórias tão simples que se se passava ao lado da grandeza verdadeira delas, pareciam coisas completamente infantis, quase, ou desinteressantes. Porque a grandeza delas não estava na história, no seu desenrolar, no seu sentido propriamente narrativo mas numa tentativa de sempre, sempre, sempre apanhar qualquer coisa de essencial nos gestos e qualquer coisa que tivesse a ver com a essencialidade das coisas e portanto, olhar para as coisas tentando encontrar o que era essencial nelas.

Isto desde o *Nanook*, onde o que está em causa não é um personagem concreto mas é a essência de um povo, e também a essência de certos gestos de sobrevivência, e por aí fora. E eu acho que há qualquer coisa disso no *Reis* noutra plano, no plano, se quiser, mais material, materialista, noutra idade do cinema, mas há isso, há uma vontade de dar essa grandeza absoluta do gesto. O gesto humano como algo em si mesmo que o Cinema, que é dado ao Cinema poder descobrir, trabalhar, revelar, o que quiser. Nesse sentido, eu acho que de facto há algum igualitarismo, há de facto essa ideia, portanto não é tanto o panteísmo, não é tanto a Natureza como personagem ou vida que ela representa ou que ela anima, porque ela é animada, mas no fundo um trabalho estético... Só que isto é sempre uma ratoeira, quando nós falamos desse trabalho

estético sobre a composição, por exemplo, é sempre uma ratoeira porque andamos à volta de qualquer coisa que no fundo não é isso... isso é ainda um percurso para alguma outra coisa e essa outra coisa é isso. Eu, quando falo do gesto, falo de facto também do gesto do vento ou o gesto da água, portanto, o movimento e a respiração da Natureza .

E dos sons também, fala-se menos no som no Cinema deles, mas era muito importante.

Bom, ele no fim da vida falava imenso nisso. É impossível falar do *Jaime* sem falar do som não é? Ele começa a obra cinematográfica dele com um filme sonoro em que o som demora tempo a chegar.

Sim, a parte inicial ...

Que baralha toda a gente, não é? Ainda hoje muita gente começa a projecção e dizem: “Não ligaram o som! Falta o som”. Mas acaba a obra dele com a *Rosa de Areia* em que me lembro de conversas com ele, que ele estava sempre a dizer “Eu estou a cortar som, estou a cortar som, estou a cortar som.” Vai haver não sei quantos por cento (que ele tinha bem contabilizado, completamente matemático) de planos sem som nenhum. E eu quando me lembro do *Rosa de Areia* penso no cão, calado, em silêncio, aquela visão, uma explosão visual também.

E portanto, ele pensou imenso no som, trabalhou imenso o som, e portanto estava a querer reinventar o som a partir da reinvenção do silêncio, percebendo muito bem, talvez percebendo muito bem aquilo que depois do *Rosa de Areia* não deixou de acontecer no Cinema. Os maiores desastres do Cinema mainstream contemporâneo são esta padronização absoluta das bandas sonoras, em que tudo é igual, os efeitos são todos iguais, a saturação sonora é total em todos os filmes e todos têm os ruídos iguais.

É uma incapacidade de silêncio...

E portanto, o desaparecimento completo do silêncio e, isso é que é o problema, com o silêncio da própria sensibilidade do som. Como muita gente disse e muito bem, o Cinema sonoro inventou o silêncio. Foi preciso chegar ao som para se ter a verdadeira dimensão do silêncio. Portanto, era preciso o som mas também para redescobrir o

silêncio, ou seja, o jogo entre o som e o não-som, entre a banda sonora cheia e a banda sonora vazia, e por aí fora. E, portanto, acho que ele ao estar tão obcecado, eu lembro-me que ele estava completamente, era uma das coisas que eu mais recordo dele falar é isso, portanto... A sensação que dava era, cada dia na montagem, ele dizia: “Ainda cortei mais um bocadinho, cortei mais um bocadinho”, quer dizer, ele queria a rarefacção progressiva do som. Como se mais planos sem som fossem uma etapa mais onde ele tinha conseguido ir ainda mais longe naquilo que queria, e também no risco disso.

Relativamente aos textos que eles usam nos vários filmes, vão buscar imenso à literatura, mas é como se os textos perdessem o referente inicial e tivessem sido escritos de propósito para ali. Não são citações, há uma apropriação.

Não são citações, é uma apropriação, como a outros planos pode haver da pintura, aí pode haver de um texto. Agora aí, volto a dizer, é uma apropriação que não cai nem na vontade da identificação e portanto, o piscar de olho, vejam esta referência, sei lá, o Kafka, por aí fora, mas não é, portanto, não é nem a referência, a citação, o piscar de olho, mas também não é o apagamento.

Eu acho que o Reis sabia muito bem que havia pessoas que haviam de identificar aqueles textos e se não identificavam todos, identificavam alguns e se não identificassem nenhuns, pelo menos, percebiam que ele estava a trabalhar também a literatura, como estava a trabalhar pintura, como estava a trabalhar elementos científicos etc. Eu acho que ele tinha essa noção. E portanto eu acho que ele não... (voltamos ao mesmo) há o processo que, no fundo, é o processo básico que hoje podemos ver melhor da História da Arte em que o artista vai buscar, através das formas, através do trabalho da matéria nas obras anteriores, vai buscar aquilo que lhe interessa numa outra idade, e trabalha, e re-contextualiza, e recria não deixando de dar, oferecer como objecto também identificável, quer dizer, eu acho que não é uma vontade de apagamento, é uma vontade de re-situar, re-trabalhar, no fundo como se dissesse que a matéria está aí para eu poder trabalhá-la permanentemente. Ou seja, a melhor homenagem que se pode fazer a um autor é justamente trabalhar sobre ele, como o Straub trabalha imensamente os textos que filma, as leituras que filma, ou seja, há ali uma vinculação/manipulação muito grande...

Mas o trabalho do Straub com os textos é muito diferente da utilização dos textos da obra do Reis e da Margarida Cordeiro.

Certamente, mas o que eu me refiro é um plano em que eu acho que podemos dizer a mesma coisa, ou seja, os textos são violentados, não são apenas capturados, a leitura não é uma leitura qualquer é uma leitura profundamente trabalhada, a leitura é sobre um texto re-pontuado...

Sim, claro, mas no Straub isso é profundamente violento, há toda uma nova construção de pontuação, as vírgulas, as pausas...

Sim, sim, mas isso é para fazer reviver a força do texto, porque essa força é proporcional à violência que se exerce sobre ele, e eu acho que o Reis exerce essa violência de uma outra maneira: re-contextualizando, montando, apropriando-se... Mas apropriando-se, dizendo “Agora é também um texto meu, sendo outro”, e, portanto, eu não vejo uma vontade de apagamento, voltando à ideia anterior, ou seja, há uma sedimentação de níveis em que ele trabalha as formas, trabalha as matérias, trabalha as fontes, ao mesmo tempo como matérias que estão lá, podem ser explicitamente identificadas ou não, não têm que sê-lo, mas não são escondidas – pelo facto de não o serem, não quer dizer que sejam escondidas nessa sua identidade, ou seja, estão lá para ser trabalhadas, e ser eternamente re-trabalhadas e para um novo contexto que faça sentido. Mas não sei, eu não tenho sobre a literatura nenhuma teoria específica sobre isso, suspeito que tal como olhava as pessoas e as pedras se calhar da mesma maneira também olhava os textos e as pinturas da mesma maneira.

E acha que, talvez sobretudo por causa do Trás-os-Montes, se criou um equívoco ao situar demasiado os seus filmes num território etnográfico quando a sua dimensão ia muito além disso?

Isso não tenho dúvidas e acho que é verdade. Aliás, talvez a melhor chave para isso seja justamente o *Jaime*. Quer dizer, a grande confusão disso foi o *Trás-os-Montes* e depois perdurou com o *Ana* também ter sido filmado lá. Portanto criou-se essa ideia. Mas eu acho que não é isso, nem no *Trás-os-Montes* era isso, eu acho que a obra do Reis nesse aspecto é uma obra perfeita. É uma obra a que não podemos tirar nenhum

dos elementos. Se tirarmos o *Jaime* vemos a obra incompleta, se tirarmos o *Rosa de Areia* também vemos. Eu já não vejo o *Rosa de Areia* há muito tempo mas suspeito que é tão importante para perceber o *Trás-os-Montes* como o *Jaime* e que é uma injustiça profunda a ideia que se diz que as pessoas gostaram muito do *Trás-os-Montes*, ainda gostaram do *Ana*, depois acharam que o *Rosa de Areia* era um filme mais decorativo, etc. Eu acho que, apetece-me quase dizer, gostes mais ou gostes menos, se tiras um desses elementos, não percebes.

Deixa de fazer sentido.

E a obra não é aquilo que é, pronto. E, portanto, eu acho que isso estava tudo no *Jaime*. Agora, vamos lá ver, isto é verdade no sentido em que os filmes não são filmes etnográficos, mas é evidente que há uma dimensão antropológica e portanto que é também directamente científica que está no *Reis* e que é muito reforçada pela biografia do *Reis* e pelo trajecto anterior dele, nas pesquisas da poesia popular e...

E que tem muito a ver também com o quotidiano e o estudo do quotidiano e também pela vida da Margarida não é...

Sim, mas quer dizer, vamos lá ver, o *Reis* na sua profunda insularidade e originalidade é um grande cineasta português. Eu acho que essa dimensão tem que ser vista. E se há um Cinema português é porque há homens como ele, que são profundamente originais e que levaram o Cinema por certos caminhos e não por outros. Grande parte do Cinema português mais forte, da segunda metade do século XX, eu diria quase que a grande parte mais forte do Cinema português (porque antes disso o que é que há? uns flashes, o arranque absolutamente lacunar, insolitamente lacunar, forçadamente lacunar do Oliveira e temos assim uns flashes, umas coisas interessantes que aconteceram), refunde-se completamente com algumas obras situadas ali em meados do século, uma delas através do Oliveira o *Acto da Primavera*, que eu acho que é absolutamente crucial para perceber quase tudo o que aconteceu depois e que depois vem a ser muito reforçado, com um lado que vem a ser muito reforçado no Cinema novo. E que lado é esse? É o lado, por um lado, de uma reflexão sobre o país, mas é um lado que está muito ancorado num movimento mais largo que o Cinema e que é anterior ao 25 de Abril, por mais que se fale muito da procura das raízes ou do povo depois do

25 de Abril, que é anterior ao 25 de Abril, que até é anterior ao Cinema Novo. E do qual é o Cinema novo já é de algum modo também, entre outros aspectos, uma emanção que é a reconversão da antropologia portuguesa, nomeadamente a partir do Jorge Dias.

Quer dizer, há um movimento cultural que leva, e independentemente até das orientações ideológicas, a uma procura de raízes, identidade e raízes populares, raízes culturais, em ruptura com a visão da escola anterior, da Escola Antropológica Nacionalista, que alimenta o António Ferro, até o António Ferro, portanto que está muito presente ainda no imaginário cinematográfico do Estado Novo, quase até ao fim dele. Mas essa profunda reconversão da antropologia levou uma série de intelectuais portugueses, a partir sobretudo dos anos 50, em várias áreas, o António Reis é um exemplo típico disso: na sua primeira recolha que é de poemas e não tem directamente a ver com cinema, a ir descobrir uma identidade qualquer possível, justamente no Portugal interior, no Portugal rural, etc.

E isso vai ter depois imensos prolongamentos, em múltiplas formas artísticas e também muitas facetas do Cinema português. Vem daí obviamente o Campos, quando na impossibilidade de fazer o que queria, se tenta reencontrar através do documentário. Mas essa dimensão está presente em muitos cineastas – do Paulo Rocha ao Fernando Lopes e vai continuar depois em muitos de alguns aspectos do César e por aí fora.

Portanto o Reis, nesse aspecto, enquadra-se num movimento mais geral, enfim, num substracto muito grande que tem uma raiz antropológica e que liga a procura de um Cinema à procura de um país, de uma identidade de um país. Não é por acaso que a gente costuma dizer que não há géneros no Cinema português, o único género é o filme sobre a identidade portuguesa. É o maior género do Cinema português.

Portanto eu acho que nesse aspecto o Reis, na sua profunda originalidade e diferença, é uma parte disso, uma parte fortíssima disso.

Disse que não conseguíamos perceber, não podíamos olhar para a obra deles se tirássemos uma das peças. Eu também acho que não e acho que o Rosa de Areia teve a situação ingrata de não ter sido sequer distribuído comercialmente e por isso ainda foi votado a uma invisibilidade maior, mas há no Rosa de Areia traços que mostram que eles estão a experimentar coisas que ainda não tinham experimentado nos outros

filmes. Traços que se calhar só poderiam ser percebidos se tivesse havido um filme a seguir.

Talvez. É um filme que eu tenho, confesso, muito pouco presente, e que há muito tempo que não o vejo, mas tenho essa ideia. Portanto, por um lado uma profunda experimentação material, devido a questões de imagem e som, e de facto essa ideia do desbravar terreno, esse êxtase, essa coisa extraordinária que se via no Reis, o que era mais espantoso, ele falava bastante sobre o seu trabalho e o que era incrível era essa palpitação, ou seja, aquele homem pequeno que vibrava, cintilava, os olhos dele... aquilo era uma coisa impressionante. Quando ele começava a falar daquilo que estava a fazer, era como se estivesse a descobrir o mundo de cada vez que entrava na sala...

Acha que esse carácter dele, por oposição ao carácter da Margarida, fez com que ela ficasse muito apagada relativamente à obra deles, ou seja, havia muita tendência de falar e nós estamos aqui a falar e sistematicamente me diz “o Reis, o Reis, o Reis”, quando devíamos estar a dizer o Reis e a Margarida Cordeiro...

Vamos lá ver, isto é... Não exageremos, isto é um bocado por comodidade de raciocínio. Porque é Reis-Margarida desde o princípio. Aliás, o *Jaime*, que eu acho que é o único filme ainda só assinado na realização por ele, é obviamente um filme que tem tudo a ver com o universo da Margarida e, portanto, eles são os dois desde o princípio. Agora, não me perguntem sobre o que é que era a dimensão de cada um deles na realização daqueles filmes, da contribuição de cada um deles e o que é que era realmente a proporção de criatividade de cada um deles. Não me perguntem isso. Mistério absoluto, não tenho resposta, não sei se alguém tem. Eu não conheço. É verdade que eu falo bastante porque eu tive essa sorte de o conhecer bem e de nalguns casos estar a trabalhar, por exemplo em júris de cinema, tivemos essa participação, e portanto tinha oportunidade de estar assim umas horas a conversar com ele, e ele vinha muitas vezes à Cinemateca. E conversávamos, conversávamos. Tive essa oportunidade e portanto conversei mais com ele e senti essa palpitação incrível, essa vibração incrível que ele transmitia. Agora, já ouvi todas as teorias, o mais contraditórias possível. Desde aqueles que dizem que sobretudo a partir do *Trás-os-Montes* a verdadeira chave do que eles fizeram era da Margarida, que foi a Margarida que o conduziu na estrada ou que definiu a estrada em que seguiam, até aqueles que dizem o contrário...mas eu não faço

a mínima ideia. A única coisa que sei é que ele falava dessa relação como uma coisa absolutamente extraordinária e conseguida, e isso é...

É simbiótica não é?

É, ele dizia isso. Ele dizia... ele falava... eu lembro-me, é quase como se pudesse dizer que uma em cada três frases era: “Eu próprio acho que este encontro meu com a Margarida, a forma como nós trabalhamos e conseguimos criar em conjunto é um mistério”. E ele maravilhava-se com esse mistério a cada momento.

Portanto, pelo menos do ponto de vista subjectivo, parecer-me-ia totalmente abusivo dizer que ele seguiu um rumo alheio proporcionado pela Margarida, isso acho que seria totalmente abusivo. Quer dizer, se a Margarida teve um peso muito grande ou não nas últimas obras não sei, mas se o teve não foi contra a vontade dele ou porque ele foi conduzido. Ele estava completamente em simbiose com ela.

Tanto o António Reis como a Margarida Cordeiro afirmavam em entrevistas que era um trabalho totalmente partilhado...

Eu não estou a falar sequer de entrevistas, estou a falar de conversas em que a conversa fluía sem nenhuma preocupação de responsabilidade mediática e acho que ele transmitia isso com uma grande sinceridade, e com uma grande força, portanto eu acho que isso era genuíno. Subjectivamente, era genuíno, depois como é que era não sei.

A minha pergunta também estava relacionada com o sistemático apagamento do nome da Margarida Cordeiro, que causava ao Reis grande revolta. Talvez uma das explicações fosse o facto de ele estar mais ligado ao meio cinematográfico. E ela ser uma pessoa com uma natureza diferente.

Pois, mas... talvez a estabilidade dela em relação ao meio cinematográfico fosse uma das coisas que lhe interessasse, porque o Reis era um homem profundamente dentro do Cinema, mas cuja identidade específica do cinema, cuja diferença no Cinema era, e de uma forma explícita, voluntária, ancorada num diálogo com o mundo fora do cinema, o mundo da grande cultura humana, portanto... isso também não é único dele, mas eu acho que ele vivia isso e portanto, tinha uma grande vontade de dizer: “Nós

criamos segundo outros princípios”. Não é por eu achar que a história do Cinema está englobada, está inscrita em cada plano dele que vou dizer que ele estava a pensar explicitamente nessa história para pegar neste ou naquele, ou seguir este caminho ou aquele caminho. Não. Eu acho que ele queria de facto reinventar o trabalho do Cinema através de um diálogo com outras especialidades, nomeadamente, e portanto eu insisto muito nesse lado científico da obra, é um lado...

Uma cosmologia que eu acho que a ter a ver com a história das artes, tem a ver com períodos anteriores da história das artes em que elas estavam mais ligadas às ciências, portanto, nesse aspecto, eu acho que ele gostava muito desse diálogo, suportava-se muito melhor, mas volto a dizer, isso não tem nada a ver com o facto de ele não achar que na densidade dos planos dele esteja inscrito um conhecimento do Cinema e uma história do cinema.

Voltando ao Rosa de Areia, sendo um filme que abria várias portas, acha que isso já se poderia relacionar com o filme que não chegou a ser feito, com o Pedro Páramo?

Não sei, não sei. Portanto, no sentido, em que estava a dizer, ou seja, que era preciso eles terem feito o seguinte para conseguirmos perceber melhor o *Rosa de Areia*...

E não só, por haver um lado mais ficcional, e lembro-me, por exemplo, de uma cena no Rosa de Areia que é o diálogo em que a rapariga fala com o pai, que está morto e, essa ideia entre a vida e a morte, é a ideia central do Pedro Páramo...

Repare, faltam-nos elementos para isso: quando é que eles começaram a pensar no *Pedro Páramo* ? Eu não tenho... tem elementos sobre isso?

Porque é curioso ver isso, é muito curioso... de facto, é uma tragédia que eles não tenham feito os dois aquele filme, e depois que a Margarida não tenha podido fazer como queria, apesar de tudo, mesmo sem o António. Para mim é um crime. Não queria acusar ninguém... Provavelmente é um crime que não tem culpado, não tem criminoso a não ser uma certa incompreensão. Mas é... Acho muito mal que ela não tenha podido fazer aquele filme, naquele momento e como ela queria. Porque de facto, hoje olhamos

para trás e quase que... de facto parece assim um mistério enorme, e nessa força enorme, o livro parece ter sido escrito para eles.

Relativamente à dificuldade de leitura da obra, li numa entrevista sobre o Rosa de Areia, feita pelo João Pedro Rodrigues e pelo Amândio Coroadó, que o Reis manifestava uma profunda desilusão por as pessoas não terem disponibilidade para ver aquele filme. E, a Margarida, apesar de tudo dizia: “Não, as pessoas precisam é de ter...” Era um bocadinho mais optimista. Acha que, por isso, podemos pegar naquela imagem tão bonita que o Serge Daney usa que é: “Não somos só nós que olhamos os filmes, são os filmes que nos olham a nós”, mas para isso nós temos que nos abrir a eles, ou seja, se calhar as pessoas não estão predispostas para se abrir ...

Esse não é um tema que me preocupe muito porque eu acho que a força daqueles filmes vai fazer com que eles resistam e vai fazer com que - posso-lhe garantir isso, não tenho a mínima dúvida -, haverá muitos momentos na história que se vai seguir, em que o Reis vai ser visto como uma obra absolutamente fundamental, isso não tenho dúvida nenhuma, portanto... virá, virá, não tenho dúvida nenhuma. Há coisas que têm uma tal força, uma tal densidade que não podem senão vir a produzir outras relações mais tarde, portanto o Reis teve... Repare: porque é que o Reis apesar de tudo foi muito defendido, mais no princípio, no Jaime, no Trás-os-Montes...

no Ana...

Mas porque é que foi muito defendido? Olhamos para trás e não devemos endeusar a questão. Não foi porque os filmes foram adorados por um núcleo muito grande de pessoas, foi porque houve um núcleo muito claro de pessoas que defendeu de forma terrorista o Reis, tem a ver com uma geração de Cinema Novo e com...

Sim, mas isso também tinha a ver com um contexto muito próprio de produção daquele momento, não é, com o Centro Português de Cinema, com o espírito de cooperativa...

Sim, mas é interessante, é interessante e vale a pena olhar isso como lição também: como é que um determinado corpo de pessoas se uniu para defender, logo no

Jaime, que eu acho que é uma defesa notável, a grandeza dele, no preciso momento em que ele podia ter desaparecido completamente da circulação pela incompreensão que podia ter acontecido...

Mas isso já começa a ser feito antes, porque esse acreditar vem de antes, ou seja, logo, a forma como o Jaime é produzido já inscreve isso. São tiradas latas de película, há um acreditar profundo do Fernando Lopes e do Paulo Rocha que é preciso fazer esse filme...

Sim, certo, mas depois é complementado com aqueles textos fabulosos em que o filme é defendido por algumas pessoas que impõem uma recepção ao Reis, que impõem e que levam muitas outras pessoas a olhar aquilo a sério. E a mesma coisa com o *Trás-os-Montes*. Se o *Trás-os-Montes* fosse deixado à sua sorte, digamos assim, com aqueles equívocos todos, etnográficos, políticos, a célebre história da má reacção em Trás-os-Montes etc., podia ter acontecido o pior, o filme podia ter desaparecido.

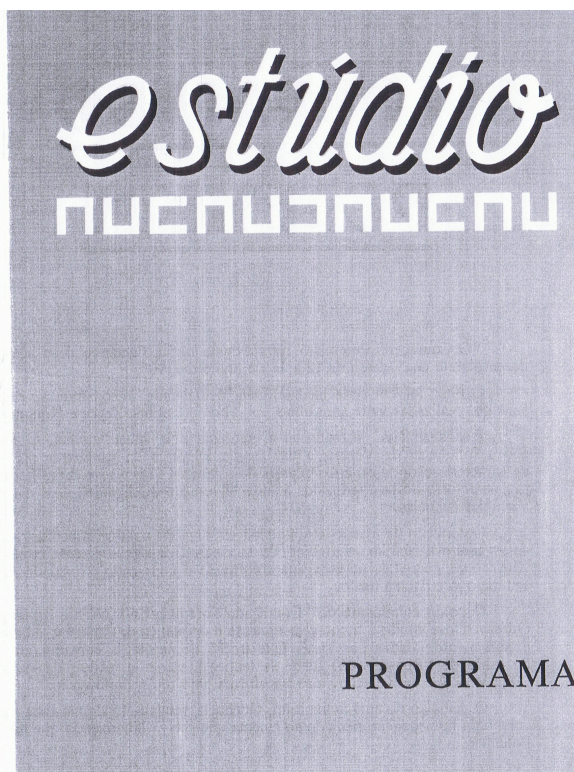
Mas o Reis teve portanto momentos de encontro ou de defesa grande e depois momentos mais difíceis, mas não foi propriamente uma pessoa que passou despercebida. Agora, é uma pessoa que nos deixou quatro obras que são uma rocha e que vão estar aí, para ser redescobertas e redescobertas e redescobertas, não vão desaparecer. Quer dizer, pode demorar muito tempo, não vão desaparecer.

Anexo IV –Programa n.º 9 – Cinema Império – Estúdio

Jaime foi exibido em complemento de *O Couraçado Potemkin* (prog. frente e verso)



SOC. GRÁFICA OCIDENTAL LDA. - 100



O COURAÇADO POTEMKIN

“O Couraçado Potemkin” retrata numa forma documental os acontecimentos que se desenrolaram em Odessa de 12 a 17 de Junho de 1905.

O filme foi, em certa medida, uma “actualidade” reconstituída à semelhança de filmes análogos realizadas vinte anos antes por Alfredo Collins, Zecca e Nongued.

Eisenstein teve de renunciar a empregar nele a sua “montagem de atracções”. Mas, sob a influência de Vertov, e das teorias literárias da vanguarda prescindiu de estúdio, de caracterização, de cenários e quase de actores. O filme teve como heróis, apenas as massas; os actores ficaram reduzidos a uma “figuração inteligente” e os chefes revolucionários a simples silhuetas.

O conceito da massa-herói poderia ter causado uma certa confusão. Mas o argumento de Agadanova Shutko, claríssimo na sua narrativa rigorosamente cronológica e histórica, criava duas coerentes personagens colectivas: o couraçado e a cidade. O drama nascia do seu diálogo e da sua união.

O ponto culminante do “Couraçado Potemkin” é a célebre fusilaria na escadaria de Odessa. Deve muito à montagem rigorosa e dramática das imagens admiravelmente enquadradas e fotografadas por Tissé. Este trecho de antologia constitui um perfeito exemplo do estilo de Eisenstein que funde as teorias literárias e teatrais da vanguarda com as de Dzija Vertov e de Kulechov e as transforma pelo seu próprio génio.

O campeão do anti-comunismo, Goebbels, rendeu-lhe alguns anos mais tarde uma involuntária homenagem, pedindo ao cinema que estava hitlerizando que lhe desse “um novo Potemkin”.

PROGRAMA N.º 9

ESTREADO A 2 DE MAIO DE 1974

EM COMPLEMENTO,

JAIME

Um filme de ANTÓNIO REIS

O COURAÇADO POTEMKIN

FICHA ARTÍSTICA

Vakoulitchouk A. Antonov
Giliarovsky Gregori Alexandrov
E a colaboração da Marinha Russa e da população

FICHA TÉCNICA

Realização Sergei Mikhailovich Eisenstein
Argumento S. M. Eisenstein
e Nina A. Schoulko
Chefe Operador Edouard Tissé
Assistente de realização . . . Gregori Alexandrov
Distribuição Animatografo

GRUPO D - (18 anos)

O presente programa pode ser alterado por qualquer motivo imprevisto.

NAS SESSÕES DA TARDE, NORMALMENTE, SO É EXIBIDO UM COMPLEMENTO.

Anexo V –Folha de Despesas 1973



centro português de cinema
rua João Saraiva, 13, 4.º — lisboa-5

FOLHA DE DESPESA 1973

FILME
REALIZADOR

Produção

ASSUNTO	Docente N.º	Preparação Técnicos	Música	Passaj. Artístico	Passaj. Técnicos	Cenografia	Adespeço	Estúdios	Exterios	Materia sensível	Laboratório	Seguros e impostos	Diversos
"A PROMESSA"	1	36.627,00	16.320,00	166.698,00	449.827,00	116.638,30	38.301,50	184.476,40	325.671,50	305.094,20	149.322,70	49.322,00	32.740,60
"GRANDES COITUMES"	2	20.000,00	42.290,00	53.000,00	219.578,00	25.548,10	1.102,20	34.504,40	47.871,90	271.322,20	342,90	31.120,70	32.143,20
"MIM - AMADO"	3	16.000,00	2.000,00	113.020,00	286.873,90	22.531,70	9.910,00	111.518,70	35.374,60	166.356,20	9.242,90	22.125,70	47.180,40
"SOMBRADA FAMILIA" "Fiquem os dias p'os sonhos"	4	-	665,00	13.200,00	96.280,00	-	35.149,50	14.185,00	13.375,50	29.926,10	14.414,30	41.429,20	6.327,40
"ILHA DOS AMORES"	5	-	-	-	1.590,00	-	-	700,00	432,60	1.014,20	3422,80	522,50	-
"MEUS AMIGOS"	6	50.000,00	-	136.294,00	328.127,90	15.512,70	30.357,40	22.623,70	80.157,60	296.904,80	2.620,20	31.152,90	52.206,20
"JAMIE"	7	-	-	520,00	16.600,00	-	110,00	18.200,00	20.052,10	62.929,70	45.115,40	10.142,00	818,00
"RIO DE CARA"	8	-	-	498.631,00	6.201.310,00	22.229,70	105.732,60	496.658,40	449.521,40	1.129.326,10	272.711,20	149.824,00	219.165,70
DIVERSOS													
TOTALS...													

Data de de 19

O Chefe de Produção

12/9

Anexo VI - Arquitectura do Nordeste - Média Metragem

António Reis, nome já ligado ao cinema desde que assinou os diálogos do filme de Paulo Rocha, Mudar de Vida, é um dos principais impulsionadores da ideia do Museu da Imagem e do Som. Dele é o projecto talvez mais ambicioso, em todo o caso o de maior premência: um filme sobre o Nordeste, sobre o qual António Reis, melhor do que ninguém, expõe numa memória oportunamente enviada ao Instituto Português de Cinema, o que é o projecto do seu filme. António Reis, esclarece neste texto que a seguir transcrevemos, o que poderá vir a ser um filme que, desde já, se nos afigura poder vir a abrir caminhos a uma concepção menos passiva do que seja um cinema que inventarie a realidade portuguesa.

(1.ª MEMÓRIA)

- Na fase actual da Cooperativa, francamente aberta e inquieta, afigura-se-nos que, por muitas razões, haveria que dedicar pequenas verbas e grande atenção a documentários que o título sugere.
- Não são apenas certas espécies naturais que se extinguem ou massacram – e não há só espécies naturais...
- Claro que, entretanto, os “nossos” etnógrafos não dormiram... Mas dormem os milhares e milhares de fichas e fotografias nos arquivos de metal, enquanto as paredes de xisto tombam sem ruído, os telhados de colmo apodrecem – e os homens partem. Passa-se a bibliografia especializada e comunicações de Congresso um estilo de vida, já tão erodido como as terras. No ano 2000 (dizem), saber-se-á como os transmontanos... ou no ano 3000, etc. Assim nos sensibilizem os insectos fossilizados no âmbar do Báltico.
- Irá mais longe o cinema do que os ficheiros? Será a sua película outro âmbar?
- O cinema circula e tem implicações globais. Não inventaria. Os eventuais conhecimentos científicos do cineasta são absorvidos pela estética e pela comunicação.
- A propósito da Arquitectura do Nordeste, ocorre-nos o “Nanouk” e a “Terra sem Pão” – réplicas impossíveis, mas documentos pertinentes e anzol na carne. Incentivo também.
- Há dias, por campanha pública, salvou-se uma árvore quinhentista (assim a designou a imprensa). Ainda bem para a árvore, mas... o documentário era outro.

- Também se fez uma campanha internacional (e nacional) para salvar os pavilhões de Baltard, em Paris. Porém os pavilhões tiveram menos sorte do que o nosso castanheiro das descobertas. O documentário também seria outro.
- Que a nossa Arquitectura do Nordeste, com uma simples coluna de xisto e lintais de castanho, vale mais – em função, forma e estrutura – do que os pavilhões positivistas de Baltard, qualquer arquitecto consciente o pode confirmar. Mas, para a salvar, ainda não houve campanha a nenhuma escala...
- Pouparmo-nos ao ridículo de pretender salvar a arquitectura algures e a olaria onde quer que seja.
- Mas o desafio para documentários de conteúdo bem complexo está lançado e há que aceitá-lo ou não. Nós, aceitámo-lo, sem paixão regionalista (nem somos do Nordeste) ou populismos fáceis. O que serão esses documentários ninguém o pode prefigurar. Implicarão uma luta corpo-a-corpo com formas ancestrais e modernas, entre lobos e Peugeot 504, entre arados neolíticos e botijas de gás.
- Metáfora ou realidade, a Arquitectura do Nordeste é a nossa única arquitectura românica laica. Right elogiá-la-ia pela sua integração na natureza; Le Corbusier pelo seu funcionalismo. No entanto, o seu estilo não é uma simbiose remota das correntes que marcariam o nosso século. É, sim, a expressão do homem gregário contra os elementos e dominando os elementos; a aplicação de técnicas no conceito antropológico para dominar a natureza e transformar a natureza; a invenção sem fantasia, porque a neve tudo cobre e o vento tudo arranca; uma imaginação prática, porque o feno dos telhados foi cegado e o xisto das paredes deu centeio...
- ... expressão do homem gregário! Tão real e certa, que a hemorragia da imigração, a desagregação, solta as pedras uma a uma até à derrocada. Pelo mesmo postigo, cercado de calça antiga, lobrigam-se olhos curiosos: mas são só velhos e crianças. Vulgarmente, a pedra do moinho, no centro da lareira, só tem cinzas antigas, sem histórias e lobisomens. A mesa do escano (arquitectura pura) não desce há muito para uma ceia em comum, ou na sua cama, não convalesce nenhum doente.
- Sobre toda esta “temática”, que se emaranha pela memória e pelo escândalo, propomo-nos rodar um filme de 16 mm, a preto e branco, como convém a uma ácida água-forte. António Campos, então a rodar o seu filme sobre Rio-de-Onor, prontificou-se a ser operador. Não poderíamos ter melhor colaborador para a realização que temos apenas em mente.

(2.^a MEMÓRIA)

- Pensa dar-se maior presença à flora do Nordeste e à geografia física (sem folclorismo), valores essenciais para a significação da sua arquitectura telúrica e vitais em fase da delapidação irreversível da natureza.
- Por outro lado, oscilando os valores plásticos entre Breughel e Rembrandt, a cor tornou-se imprescindível. Um campo de arçã (rosmaninho) e de maias é a apoteose do paganismo e requer cor: um lagar de azeite comunitário, com um castanheiro gigante abrigado numa casa, requer cor: uma coluna de xisto, com 5m, da cor da ardósia, da nossa infância, requer cor, etc.
- No filme em questão, vai também incorporar-se uma dimensão vivida por todos nós e vivida “in loco” nas nossas permanências no nordeste: referimo-nos aos jogos... Aos jogos dos velhos e das crianças, que dialectizam na ponte da vida. A própria magia, obscura, lúdica, rescaldo, será integrada neste poema antiquotidiano e... quotidiano.
- Esta dimensão será retomada e construirá a poesia essencial de outras realizações que, à escala nacional, oportunamente se proporão à Direcção do C.P.C.
- Conforme se especificou na memória inicial, o filme não será programático: o tema da arquitectura é uma realidade global habitada, exposta. Mas evidentemente que se articulará e enunciará a sua gramática formal, originalíssima. Para a sua expressão, supomos não estar desprevenidos, quer pelos estudos que esta arte sempre nos mereceu, quer por um trabalho sistemático feito com o arq.º Arnaldo Araújo para a efectivação da sua tese sobre a Arquitectura do Nordeste. Esta tese “revolucionária” na Esc. Superior de Belas-Artes do Porto, foi determinante para derrubar o academismo e para atrair a geração subsequente a novas vias.
- Em Trás-os-Montes, há nove meses de Inverno e três de inferno, pelo que a realização deste filme se deveria iniciar em Maio e Junho próximos. Contamos com as nossas três semanas de férias anuais para a tomada de imagens.

António Reis, Cinéfilo nº27, 6/4/74, páginas 24 e 25

Anexo VII – Centro Português de Cinema – Estatutos

CENTRO PORTUGUÊS DE CINEMA - ESTATUTOS – 1975 [excertos]

CAPÍTULO I

Denominação, sede, duração, área e objecto social

ARTIGO 1º

O Centro Português de Cinema, S.C.A.R.L., é uma associação de trabalhadores, com fins económicos e culturais, regida pelos presentes estatutos, e com duração por tempo indeterminado, correspondendo o ano social ao ano civil.

ARTIGO 2º

(...)

ARTIGO 3º

O seu objecto social consiste na produção, distribuição e exibição de filmes e outros áudio-visuais, bem como quaisquer outras actividades com estas relacionadas que se julguem entretanto convenientes.

1º - O Centro Português de Cinema reconhece que o cinema é uma prática artística específica, inserida necessariamente no processo de luta de classes, devendo por isso procurar criar formas originais para combater as estruturas capitalistas e imperialistas dominantes.

2º Pela sua actividade, o Centro tenderá a eliminar progressivamente as barreiras discriminatórias entre o trabalho manual e intelectual, com vista a atenuar o carácter hierárquico vigente nos diversos sectores da profissão.

CAPÍTULO II

Capital e fundos sociais

ARTIGO 4º

O capital social, ilimitado e variável, iniciou-se pela quantia de 10.000\$00, subscrito e realizado em dinheiro pelos accionistas fundadores, e é representado por acções de valor nominal de 100\$00, em títulos de 5 acções.

ARTIGO 5º

1. Cada sócio deverá subscrever um mínimo de 5 acções.
2. O capital subscrito pode ser pago em 5 prestações mensais.
3. O sócio só poderá entrar no uso ou benefício do objecto social para que se haja inscrito depois de ter realizado o capital que subscreveu.

(...)

CAPÍTULO III

ARTIGO 13º

Haverá duas categorias de sócios:

- a) Efectivos – todos os trabalhadores que, exercendo uma actividade produtiva no Centro, usufruem dos fins sociais.
- b) Colaboradores – os sócios que, à data de aprovação destes estatutos, desejem a ele manter-se ligados, sem beneficiarem, porém, dos direitos sociais, salvo o de assistirem à Assembleia Geral, sem direito a voto.

ARTIGO 14º

A admissão de novos sócios será feita pela Direcção sob proposta de um sócio efectivo, devendo ser ratificada pela primeira Assembleia Geral que se efectue, posteriormente à data de decisão da Direcção.

1º A admissão será registada por ordem numérica de entrada das propostas na secretaria.

2º No caso de rejeição da proposta pela Direcção, poderá haver recurso para a Assembleia Geral, a interpor no prazo de 10 dias, contado daquele em que o candidato a sócio teve conhecimento da rejeição.

Anexo VIII – Regulamento do Centro Português de Cinema

REGULAMENTO N.º 1 DO CENTRO PORTUGUÊS DE CINEMA

Capítulo I – Dos Fundos Sociais

1º

Além do fundo de reserva, haverá os seguintes fundos:

1) Fundo de cooperação, ao qual será afectada a totalidade da receita proveniente de quotizações e 70% das demais receitas referidas no artigo 20 dos Estatutos, depois de deduzida a percentagem que, nos termos adiante previstos, é consignada aos grupos de produção.

2) Fundo de compensação, ao qual será afectada a parte restante das receitas referidas no número anterior.

1º - No fim de cada ano social os dois fundos referidos contribuirão, na proporção, respectivamente, de 70 e de 30% para a integração da percentagem de 5% sobre as receitas líquidas apuradas, que cabe ao fundo de reserva.

2º - O fundo de cooperação destina-se a ocorrer às despesas de administração, representação e apoio financeiro à produção, promoção e difusão de filmes, bem como com todas as demais actividades que o Centro desenvolva.

3º - O fundo de compensação destina-se especialmente à cobertura financeira de actividades por si mesmas insusceptíveis de rendimento económico, à reintegração de bens do Centro, ao pagamento de prémios de qualidade adiante referidos, à cobertura financeira de prejuízos imprevistos de produção e bem assim ao pagamento de multas e indemnizações.

4º - A Direcção poderá fazer as transferências que julgue necessárias entre os fundos de cooperação e de compensação, mediante parecer favorável do Conselho Fiscal.

Capítulo II – Dos Sócios

2º

Só poderão ser admitidos como efectivos os sócios que como realizadores tenham assumido a autoria singular ou em conjunto com outrem de um ou mais filmes de curta, média ou longa metragem, destinados a exibição pública.

Único – O disposto no corpo deste artigo é aplicável aos sócios fundadores que pretendam adquirir conjuntamente com essa a qualidade de sócios efectivos.

3º

Se o filme ou filmes subscritos pelo interessado tiverem sido já exibidos publicamente antes da candidatura, a Direcção poderá, sem mais formalidades, proceder à inscrição referida no artigo anterior; no caso de o filme não ter sido divulgado, a Direcção só poderá fazer a inscrição depois de colher parecer favorável de um júri por ela nomeado, o qual será composto por cinco pessoas, duas delas estranhas ao Centro.

1º - Em qualquer das hipóteses referidas no corpo do artigo, a iniciativa para admissão de sócios efectivos, poderá partir da própria Direcção, que para tanto convidará o interessado a inscrever-se, no primeiro caso, ou a candidatar-se, no segundo.

2º - O disposto no corpo deste artigo e no parágrafo anterior é igualmente aplicável aos sócios fundadores.

3º - Se a admissão de um sócio efectivo for da iniciativa da Direcção, da respectiva deliberação, quando tomada por unanimidade, não haverá recurso.

4º

Os sócios efectivos pagarão, como condição prévia da respectiva admissão, a quantia de 500.00 Escudos, com a qual passam a participar no capital social e mensalmente a quota de 20.00 Escudos, que deverá dar entrada no cofre social até ao dia 10 do mês seguinte àquele a que disser respeito.

Único – Sem prejuízo do que se acha estabelecido nos Estatutos quanto às consequências da falta de pagamento da quotização, poderá a Direcção impedir que o sócio faltoso usufrua dos benefícios sociais para que se haja inscrito enquanto não regularizar a sua situação, se as faltas de pontualidade forem praticadas intencionalmente ou culposamente.

5º

A admissão de sócios colaboradores poderá ser igualmente da iniciativa da Direcção ou proposta por sócios nos termos do disposto no artigo 16 dos Estatutos; no primeiro caso aplicar-se-á o disposto no parágrafo 3º do artigo 3º do presente regulamento.

6º

A Direcção poderá dar aos sócios colaboradores, com preferência sobre outros interessados, apoio técnico, financeiro e administrativo tendente ao preenchimento de condições para a sua inscrição como sócios efectivos.

1º - Esta inscrição, quando precedida do referido apoio, não deverá, salvo casos excepcionais, ser efectivada enquanto não decorrer um ano sobre a inscrição do interessado como sócio colaborador.

2º - Estes sócios pagarão uma quota mensal de 10.00 Escudos, até ao dia 10 do mês seguinte àquele a que disser respeito.

Capítulo III – Do Serviço de Produção

7º

O Serviço de Produção engloba todas as actividades do Centro relacionadas com a produção de filmes. Para este fim, e dentro do espírito associativo que rege o C.P.C., será favorecido o agrupamento dos sócios efectivos em grupos de produção, que serão constituídos por um mínimo de três elementos, e representados perante a Direcção por um Conselho de Produção.

1º - Nenhum grupo poderá conter, entre os seus elementos, uma maioria de membros da Direcção.

2º - A Direcção atribuirá a cada grupo um número de ordem, de harmonia com a data do conhecimento, pela secretaria, da sua constituição.

8º

Cada um dos sócios que se não tenham constituído em grupo, e queira apresentar projectos de filmes ao Conselho de Produção, poderá nomear como seu representante um dos delegados do referido Conselho; no caso de haver um mínimo de três sócios naquelas condições, poderão designar um deles como seu delegado.

Único – Os projectos destes sócios serão por eles directamente entregues na secretaria, a fim de serem submetidos ao Conselho de Produção, devendo obedecer ao que se prescreve no artigo 16º deste regulamento quanto à constituição do processo.

9º

Os delegados do Conselho de Produção, nomeados nos termos dos artigos 7º e 8º deste regulamento, deverão ser indicados à Direcção dentro do prazo que para tanto for por ela designado.

1º - Cada grupo indicará apenas um delegado efectivo e um suplente, que só poderá substituir o primeiro nos seus impedimentos devidamente comprovados.

2º - Não podem ser indicados delegados efectivos que façam parte da Direcção.

3º - Os delegados que tenham concluído o seu programa de trabalhos e prestado as respectivas contas ficarão exercendo funções no Conselho até ao fim do plano de trabalhos para que haja sido constituído.

10º

O Conselho será presidido rotativamente por cada um dos delegados que o constituam, por ordem numérica dos respectivos grupos de produção.

11º

O Conselho de Produção reunirá, em regra, duas vezes por mês e sempre que for convocado pelo presidente da Direcção, e às suas sessões poderão assistir, sem voto, os membros da Direcção.

Único – Se, quando convocado, duas vezes seguidas não for possível reunir um mínimo de 3 vogais, os assuntos a tratar serão decididos, sem mais formalidades, pela Direcção.

12º

Ao Conselho de Produção compete:

- 1) Apreciar e coordenar o plano geral e anual da produção, com base nos programas de trabalho propostos e nos elementos fornecidos pela Direcção;
- 2) Pronunciar-se sobre a viabilidade dos projectos de filmes;
- 3) Acompanhar e controlar regularmente a boa execução dos planos e despesas de produção, propondo à Direcção as medidas que entenda convenientes;
- 4) Pronunciar-se sobre as vantagens de aquisição de material com vista à constituição do parque técnico ou do seu aluguer, bem como sobre os contratos de qualquer outra natureza a celebrar pela Direcção com fornecedores de materiais e serviços necessários à produção;
- 5) Pronunciar-se sobre a solução de divergências surgidas entre elementos de cada grupo de produção, entre dois ou mais grupos, ou entre sócios não constituídos em grupos, devendo se não for possível resolvê-las, expor imediatamente o caso à Direcção, que decidirá em definitivo;
- 6) Pronunciar-se sobre qualquer outro assunto que lhe seja submetido pela Direcção.

13º

Os grupos de produção serão constituídos, pelo menos, pelo tempo necessário à conclusão de cada plano geral de produção que tenha sido aprovado, devendo

apresentar contas relativas às verbas com que tenham sido dotados até 31 de Dezembro de cada ano.

1º - Os sócios componentes de cada grupo ficarão a ele vinculados até à conclusão do programa de trabalho e prestação das respectivas contas, salvo em casos excepcionais que serão, apreciados pela Direcção sob parecer do Conselho de Produção, ou naqueles em que, por aplicação de preceitos estatutários, os sócios sejam impedidos de manter essa ligação.

2º - A responsabilidade dos componentes de cada grupo de produção para com o Centro é solidária e só deixará de sê-lo quando um ou mais deles justifiquem perante a Direcção, com aceitação desta, as razões que os levam a desligar-se dos respectivos grupos.

14º

Os sócios que não se tenham constituído em grupo, e que estejam incluídos no plano geral de produção, deverão apresentar contas relativas às verbas com que tenham sido dotados até 31 de Dezembro do ano respectivo.

15º

Os grupos discutirão e votarão livremente os projectos dos seus membros, que serão entregues na secretaria para serem submetidos ao Conselho de Produção.

16º

Os projectos só poderão ter seguimento desde que façam parte de um processo do qual constem:

- a) um resumo do argumento, orçamento detalhado (incluindo verbas para 2 cópias síncronas, publicidade e lançamento do filme dentro do país), um plano financeiro e datas e locais previstos para as filmagens;
- b) uma justificação dos projectos subscritos pelos membros do grupo, quando o houver;

c) no caso de pluralidade de projectos, indicação da ordem de prioridade dos projectos apresentados;

d) indicação e documentação das garantias e formas de efectivação dos montantes oferecidos por terceiros quando se trate de produções associadas ou de co-produções.

1º - No caso de projectos apresentados por grupos de produção só terão seguimento os projectos apoiados pela maioria dos seus componentes; na falta de unanimidade deverão os discordantes especificar por escrito as razões da sua discordância.

2º - Os honorários do realizador a incluir no orçamento de cada filme serão fixados segundo proposta do grupo, parecer do Conselho e decisão da Direcção, sem nunca poderem, no entanto, exceder o que anualmente for estabelecido em Assembleia Geral.

17º

Logo que em cada ano tenha podido apurar as verbas disponíveis para produção de filmes, a Direcção comunicá-las-á por escrito a todos os sócios efectivos, fixando os prazos em que estes deverão constituir-se em grupos de produção, designar os seus delegados no Conselho de Produção e apresentar os projectos de filmes devidamente instruídos nos termos do artigo 16º.

Único – Anualmente, a Direcção procurará promover, dentro das forças disponíveis das verbas de produção, a revelação ou a confirmação de novos realizadores.

18º

Ao Conselho de Produção será também marcado prazo para, uma vez habilitado com os processos referidos no mesmo artigo 16º dar conta das suas deliberações.

Único – Se o Conselho não se pronunciar dentro do prazo marcado, que pode ser prorrogado uma vez, pelo presidente da Direcção por motivos atendíveis, competirá à Direcção a aprovação do plano de trabalho.

19º

Nas reuniões do Conselho de Produção os projectos serão apreciados um por um, sendo o respectivo autor convidado a prestar sobre ele os esclarecimentos necessários; obtida a sua aprovação em mérito absoluto serão depois, no caso de falta de verbas, submetidos a nova apreciação em mérito relativo para estabelecimento final do parecer do Conselho.

20º

Elaborado o plano de trabalho, será o mesmo entregue na Direcção que o discutirá e aprovará em definitivo, dando-lhe em seguida execução.

Único – Durante a execução de cada plano a Direcção, coadjuvada pelo Conselho de Produção, fiscalizará o andamento dos trabalhos, podendo fazer-se assistir de pessoa ou pessoas especialmente qualificadas para o efeito.

21º

Logo que os filmes entrem em fase de acabamento, deverá ser mostrada à Direcção a cópia de montagem final, tendo em vista permitir uma troca de impressões com o realizador.

22º

Saída a primeira cópia síncrona, a Direcção promoverá desde logo e antes de nenhuma outra uma exibição-debate à qual assistirão somente os sócios fundadores, os sócios efectivos e eventualmente os principais colaboradores técnicos do filme.

23º

Concluídos todos os filmes de um plano de trabalho ou logo que as circunstâncias o aconselhem, a Direcção escolherá os filmes que serão apresentados e lançados internacionalmente, consignando a essa difusão as verbas necessárias e disponíveis.

24º

As receitas líquidas que os filmes apurem para o Centro serão consignadas:

- a) 60% para os fundos de cooperação e compensação, por forma a observar-se o disposto no artigo 1º do presente regulamento;
- b) 40% para o grupo de produção respectivo, se ele se mantiver nos termos adiante fixados.

1º - Caso o filme não tenha saído de um grupo de produção, a totalidade das receitas líquidas reverterá para os fundos de cooperação e compensação.

2º - Todas as percentagens adjudicadas aos grupos de produção serão utilizadas na produção de novos filmes e logo que o respectivo montante seja considerado pela Direcção e pelo grupo como suficiente para dar viabilidade económica a um projecto de trabalho.

3º - A atribuição da percentagem referida na alínea b) só será efectuada desde que no ano seguinte e dentro do prazo previsto no artigo 17º, a maioria dos membros que constituíram o grupo, declare querer mantê-lo com observância do disposto no artigo 7º.

4º - Esta percentagem deverá sempre ser considerada como um fundo colectivo e, por isso, a sua aplicação dependerá da aprovação da maioria dos elementos do grupo. No caso de dissolução, as verbas na altura apuradas reverterão para o fundo de cooperação.

5º - Os prémios pecuniários que venham a ser atribuídos por entidades ou pessoas estranhas ao Centro a filmes por ele produzidos serão distribuídos do modo seguinte:

a) Os prémios ditos de criação artística caberão integralmente às pessoas a quem forem concedidos;

b) Os prémios relativos à produção reverterão para o Centro e serão, sempre que possível, destinados à revelação de novos valores.

25º

Os excessos orçamentais só podem ser praticados com a aprovação da Direcção, a qual poderá reter para a sua cobertura, a percentagem prevista na alínea b) do artigo anterior, e bem assim quaisquer outras verbas existentes no fundo colectivo do respectivo grupo.

26º

Com vista à execução do disposto nos dois artigos anteriores, os grupos de produção terão na secretaria uma conta aberta em seu nome.

Capítulo IV – Prémios e Penalizações

27º

Anualmente, a Direcção nomeará um júri encarregado de apreciar as qualidades artísticas de todos os filmes produzidos, com vista à atribuição a cada um deles de prémios de qualidade ou penalizações.

Único – A apreciação dos filmes será feita imediatamente após a última exibição-debate relativa a um plano anual de trabalho.

28º

O júri será constituído por cinco membros, sendo dois pertencentes ao Centro e os outros três escolhidos entre pessoas de reconhecida idoneidade e competência.

1º - Cada um dos membros do júri abster-se-á de intervir na apreciação de um filme sempre que os outros quatro entendam haver razão para impor essa abstenção.

2º - As reuniões de júri serão presididas por um membro da Direcção do Centro, sem voto, e as suas decisões serão aceites obrigatoriamente pela Direcção.

3º - Os votos de cada membro do júri serão justificados e as actas das respectivas reuniões comunicadas aos sócios.

29º

O júri apreciará a qualidade dos filmes sem ter em consideração o custo de produção ou os seus resultados económicos e atendendo a que não é aconselhável dirigir a produção cinematográfica numa direcção específica.

30º

Cada membro do júri atribuirá ao filme em apreciação uma pontuação que variará entre zero e três; recolhidos os votos de pontuação obtém-se a média desta sem se tomar em consideração uma das pontuações mais baixas e uma das mais altas, e o prémio de qualidade só será concedido ao filme que depois deste cálculo obtenha uma pontuação mínima de 1,5.

31º

O montante da verba destinada aos prémios de qualidade a atribuir aos filmes premiados será determinado anualmente pela Direcção e sairá do Fundo de Compensação.

1º - Sempre que possível, este montante será anunciado previamente pela Direcção.

2º - A soma disponível para prémios de qualidade será distribuída entre os filmes com pontuação igual ou superior a 1,5 proporcionalmente à suas pontuações.

3º - Nenhum filme poderá receber uma soma superior a 70% do total da verba destinada a prémios de qualidade.

4º - O montante de cada prémio de qualidade atribuído pelo Centro entrará para o fundo colectivo do grupo respectivo. Se o filme premiado não tiver saído de um grupo de produção, o prémio reverterá para o Fundo de Compensação.

32º

Os filmes que não atinjam a pontuação de 1,5 sofrerão penalizações, as quais serão calculadas sobre 50% do total atribuído para prémios de qualidade e em proporção inversa às pontuações obtidas.

Único – A penalização que o filme sofre recairá sobre o fundo colectivo do respectivo grupo.

Capítulo V – Disposições Gerais

33º

Aos grupos de produção que obtenham de terceiros condições excepcionalmente favoráveis em produções associadas ou em co-produções, poderão ser atribuídas bonificações que serão fixadas caso a caso.

34º

A produção de filmes culturais, científicos ou didácticos, referidos no parágrafo 2 do artigo 4º dos Estatutos será organizada e orientada pela Direcção conforme melhor convier para cada caso.

35º

Com vista ao bom desempenho das suas atribuições a Direcção poderá fazer-se assistir de uma comissão executiva composta por 3 pessoas, sendo 1 delas, pelo menos, da própria Direcção e podendo as duas outras ser escolhidas entre sócios do Centro ou mesmo entre pessoas estranhas a ele.

1º - A Comissão executiva terá a competência que lhe for conferida pela Direcção, que poderá sempre que o entenda conveniente, modificar a sua composição e competência, sem prejuízo do estabelecido no artigo anterior quanto ao número dos seus membros.

2º - A Direcção fixará também as condições e forma de remuneração dos membros da Comissão Executiva que não pertençam à Direcção, conforme os serviços a prestar, as disponibilidades financeiras do Centro e outras circunstâncias que concorram em cada caso.

36º

Aos membros da Direcção, do Conselho de Produção e do Conselho Fiscal poderão ser pagas as presenças nas reuniões respectivas, em quantitativo a fixar pela Assembleia Geral de harmonia com as disponibilidades financeiras do Centro.

37º

Aos membros da Direcção, da Comissão Executiva e do Conselho de Produção deverão ainda ser pagas as despesas de representação, mediante a apresentação dos respectivos documentos, cabendo à Direcção fixar as condições desse pagamento.

38º

Sem prejuízo do dever de submeter à apreciação da Assembleia Geral a regulamentação de outros serviços logo que as circunstâncias o imponham, poderá a Direcção desenvolver desde já outras actividades, destinadas a preencher os fins sociais, consignadas no Artigo 4º dos Estatutos, desde que, por força dos respectivos encargos, o seu exercício não implique riscos para a boa execução das disposições do presente regulamento.

Anexo IX – Lei n.º7/71

LEI N.º 7/71

De 7 de Dezembro

Em nome da Nação, a Assembleia Nacional decreta e eu promulgo a lei seguinte:

TÍTULO I

Do Instituto Português de Cinema

CAPÍTULO I

Das atribuições e competência

BASE I

1. Ao Estado incumbe fomentar e regular as actividades cinematográficas nacionais como expressão artística, instrumento de cultura e diversão pública.
2. Para a realização dos fins previstos nesta base é criado, na Secretaria de Estado da Informação e Turismo, o Instituto Português de Cinema (I.P.C.), que exercerá as suas atribuições, sem prejuízo das conferidas por lei aos organismos corporativos e das que pertencem a outros departamentos de Estado.

BASE II

1. São atribuições do Instituto Português de Cinema:
 - a) Incentivar e disciplinar as actividades cinematográficas nas suas modalidades industriais e comerciais de produção, distribuição e exibição de filmes;
 - b) Representar o cinema português nas organizações internacionais, sem prejuízo da representação corporativa;
 - c) Promover as relações internacionais do cinema português no domínio cultural, económico e financeiro;

- d) Estimular o desenvolvimento do cinema de arte e ensaio e do cinema de amadores;
- e) Fomentar a cultura cinematográfica.

2. Para o exercício destas atribuições, compete ao Instituto:

- a) Conceder a assistência financeira às actividades cinematográficas nacionais;
- b) Atribuir prémios;
- c) Definir as regras de exploração de filmes nacionais;
- d) Elaborar ou patrocinar estudos técnicos e económicos de interesse para o cinema nacional;
- e) Promover o aperfeiçoamento profissional de realizadores, artistas e técnicos portugueses, designadamente por meio de cursos e estágios, em cooperação, sempre que possível e conveniente, com os organismos corporativos interessados;
- f) Promover a elaboração de acordos cinematográficos internacionais, nomeadamente de co-produção;
- g) Estudar os termos da produção de filmes em regime de co-participação;
- h) Fomentar a produção de filmes destinados à infância e à juventude em cooperação com o Ministério da Educação Nacional e com os organismos oficiais especializados ou interessados;
- i) Organizar, patrocinar ou promover festivais de cinema;
- j) Propor as medidas e regras convenientes para fixação dos preços dos bilhetes de ingresso nos recintos de cinema;
- k) Estabelecer estreita ligação com os diversos departamentos oficiais com atribuições em assuntos de cinema, de modo a assegurar-se o melhor aproveitamento dos meios disponíveis;
- l) Dirigir e programar a actividade da Cinemateca Nacional, como órgão actuante da cultura cinematográfica;
- m) Estimular o desenvolvimento de publicações especializadas e de organizações de cultura cinematográfica;

- n) Dar parecer sobre os estatutos a aprovar pelo Secretário de Estados, nos termos na Base LIII;
- o) Tomar outras providências referidas nesta lei e, de um modo geral, todas as adequadas à protecção e desenvolvimento das actividades cinematográficas.

BASE III

- 1. O Instituto Português de Cinema goza de autonomia administrativa e financeira.
- 2. O presidente do Instituto é o Secretário de Estado da Informação e Turismo.
- 3. São órgãos do Instituto o Conselho de Administração e o Conselho de Cinema.

BASE IV

A gerência do Instituto Português de Cinema compete ao Conselho Administrativo, cuja composição é a seguinte:

- a) O director-geral da Cultura Popular e Espectáculos e vice-presidente do Conselho de Cinema, que presidirá;
- b) O secretário do Instituto, que servirá de vice-presidente;
- c) O director dos serviços centrais da Secretaria de Estado da Informação e Turismo;
- d) O director dos Serviços de Espectáculos;
- e) Dois representantes do Conselho de Cinema, designados parietariamente de entre os vogais referidos na alínea b) do nº1 da base VI.

BASE V

Carecem de aprovação do Secretário de Estado da Informação e Turismo e presidente do Instituto Português de Cinema, além dos assuntos que por lei sejam das suas atribuições e dos que por despacho seu forem evocados, as deliberações do Conselho Administrativo sobre assistência financeira, prémios e acordos cinematográficos internacionais.

BASE VI

1. Ao Conselho de Cinema incumbe pronunciar-se mediante pareceres fundamentados, sobre as questões de assistência financeira e de prémios e de ordem económica, técnica e artística de interesse geral para as actividades cinematográficas, bem como sobre quaisquer outras submetidas pelo presidente do Instituto Português de Cinema à sua apreciação.

2. O Conselho de Cinema tem como presidente o Secretário de Estado da Informação e do Turismo e como vice-presidente o director-geral da Cultura Popular e Espectáculos e é constituído pelas seguintes entidades:

- a) O presidente da Corporação dos Espectáculos;
- b) Quatro representantes da mesma Corporação, indicados pelo respectivo Conselho da Secção de Cinema, em representação paritária dos interesses patronais e profissionais.
- c) Um representante da Junta Nacional de Educação;
- d) Um representante do Instituto de Meios Áudio-Visuais de Educação;
- e) O secretário do Instituto;
- f) O director do Serviço de Espectáculos;
- g) O chefe da Repartição de Teatro, Cinema e Etnografia;
- h) O director dos Serviços de Trabalho da Direcção-Geral do Trabalho e Corporações;
- i) Um representante do cinema de amadores;
- j) Um critico da especialidade

3. Do Conselho fará parte também um representante do Ministério do Ultramar, quando os princípios gerais deste diploma forem aplicáveis, com as necessárias adaptações, às províncias ultramarinas.

4. A convite do presidente poderão tomar parte nas reuniões do Conselho, sem direito a voto, quaisquer individualidades cuja participação seja de ineteresse para os assuntos a tratar.

5. O mandato dos vogais referidos na alínea b) coincide com o da Secção de Cinema da Corporação de Espectáculos.

6. Os vogais das alíneas i) e j) do nº2 são designados pelo Secretário de Estado da Informação e Turismo por quatro anos e o seu mandato não será renovável para o período imediato.

CAPÍTULO II

Dos meios financeiros

BASE VII

1. Constituem receitas do Instituto Português de Cinema:
 - a) A percentagem do adicional sobre os bilhetes de cinema, nos termos da base XLIV;
 - b) As taxas previstas nas bases XLVI e seguintes;
 - c) As dotações especiais atribuídas pelo Estado;
 - d) Os juros de fundos capitalizados e dos empréstimos concedidos;
 - e) O produto das multas aplicadas, nos termos da base L;
 - f) As dotações, heranças ou legados;
 - g) Quaisquer outras receitas que lhe sejam atribuídas por lei ou provenientes de negócio jurídico, autorizado pelo Secretário de Estado da Informação e Turismo.
2. O Instituto poderá, autorizado por despacho do Secretário de Estado da Informação e Turismo, contrair empréstimos para o exercício das suas atribuições.

BASE VIII

1. As disponibilidades do Instituto serão aplicadas:
 - a) Na assistência financeira a prestar nos termos deste diploma;
 - b) Na concessão de prémios;
 - c) Na guarda, conservação e funcionamento da Cinemateca Nacional;
 - d) No pagamento dos demais encargos decorrentes da prossecução das suas atribuições.

2. Poderá reverter para o Fundo de Teatro uma percentagem, a fixar anualmente por despacho do Secretário de Estado da Informação e Turismo, das receitas previstas na alínea a) do nº1 da base anterior e na base XLVII.

BASE X

1. A elaboração dos orçamentos e do relatório e contas de gerência do Instituto, a aprovação destas, a cobrança das receitas por intermédio dos cofres do Estado, a sua escrituração, a realização de despesas, o depósito das importâncias requisitadas e o destino dos saldos serão regulados nos termos do Decreto-Lei nº37 369, de 11 de Abril de 1949, considerando-se referida ao Secretário de Estado da Informação e Turismo a competência atribuída nesse diploma ao Presidente do Conselho.

2. As receitas do Instituto Português de Cinema serão cobradas pelas tesourarias da Fazenda Pública, mediante guias passadas pelo Instituto ou pela Direcção dos Serviços de Espectáculos ou directamente nos cofres do Instituto, nos termos estabelecidos em regulamento.

TÍTULO II

Do fomento da indústria cinematográfica

CAPÍTULO I

Da produção

SECÇÃO I

Disposições Gerais

BASE X

1. Produtor cinematográfico é a entidade, singular ou colectiva, que reúne os meios financeiros, técnicos e artísticos necessários para a feitura de um filme.

2. Ressalvados os casos que especiais circunstâncias justificarem, são considerados filmes nacionais aqueles que, produzidos unicamente por produtores de nacionalidade portuguesa que no País desenvolvam a maior parte da sua actividade, satisfaçam cumulativamente às seguintes condições:

- a) Se baseiem em argumento de autor português ou adaptado por técnicos portugueses;
- b) Sejam falados originalmente em português;
- c) Sejam rodados no País em regime profissional por pessoal técnico e artístico português e executados em estabelecimentos nacionais;
- d) Sejam representativos do espírito português, quer traduzam a psicologia, os costumes, as tradições, a história, a alma colectiva do povo, quer se inspirem nos grandes temas da vida e da cultura universais.

3. Consideram-se co-produções os filmes produzidos em comum por produtores nacionais e produtores de países signatários de acordos cinematográficos com Portugal, desde que obedeçam às condições expressas nesses acordos e às fixadas em regulamento.

4. Consideram-se co-participações:

- a) Os filmes produzidos em comum por produtores nacionais e produtores de países que não tenham celebrado com Portugal acordos cinematográficos;
- b) Os filmes produzidos em comum por produtores nacionais e produtores de países signatários de acordos cinematográficos com Portugal, se não obedecerem às condições expressas nesses acordos.

BASE XI

1. As co-produções são equiparadas aos filmes nacionais para efeitos de assistência financeira, atribuição de prémios e fixação de contingentes, de distribuição e exibição, com as ressalvas constantes dos respectivos capítulos.

2. As co-participações são equiparadas aos filmes nacionais para efeitos de atribuição de prémios e fixação de contingentes com idênticas ressalvas.

BASE XII

1. Consideram-se filmes de longa metragem os de extensão superior a 1600 m, no formato de 35 mm ou superior.
2. Para os outros formatos, a escala de metragem é definida pelo tempo de projecção correspondente ao filme no formato de 35 mm.
3. Os demais filmes, com limites de metragem ou de tempo inferiores aos estabelecidos nos números anteriores, serão considerados de curta metragem.

BASE XIII

1. A rodagem de qualquer filme comercial, nacional ou estrangeiro, em território português carece de visto prévio do Instituto Português de Cinema, a requerer pelo produtor.
2. Ressalvadas as excepções que as circunstâncias justificarem, a concessão do visto será condicionada pelo Instituto Português do Cinema, de modo a assegurar o emprego dos profissionais portugueses, a utilização de estabelecimentos técnicos nacionais e a expressa menção da participação portuguesa sob as suas diversas formas.

SECÇÃO II

Da assistência financeira

BASE XIV

1. Poderão beneficiar de assistência financeira do Instituto Português de Cinema, com preferência para os que revistam aspectos de maior valor artístico e cultural, os filmes nacionais ou equiparados que ofereçam garantias suficientes de qualidade e cujos produtos satisfaçam aos requisitos seguintes:
 - a) Caucionarem, mediante garantias idóneas, o cumprimento de todas as obrigações que tenham de assumir até à conclusão do filme, de acordo com o orçamento aprovado;

b) Mostrarem estar assegurado o concurso dos meios humanos e materiais indispensáveis, nas condições e datas previstas no projecto, até à conclusão do filme.

2. Para as co-produções poderem beneficiar de assistência financeira devem ainda reunir os seguintes requisitos:

a) Participação de um mínimo de 20 por cento de capital português, com igual participação nos respectivos lucros de exploração global ou com atribuição de mercados de valor correspondente a essa participação;

b) Versão falada em língua portuguesa;

c) Intervenção de portugueses nos vários grupos de pessoal técnico e artístico, bem como na execução das demais tarefas, na proporção regulamentar;

d) Utilização de locais de filmagem portugueses, nas condições e com as eventuais ressalvas a fixar em regulamento.

BASE XV

1. A assistência financeira do Instituto Português de Cinema revestirá as formas de empréstimo, subsídio e garantias de crédito.

2. O montante dos empréstimos e subsídios concedidos para as longas metragens não poderão exceder, em cada uma destas formas de assistência, 50 % do orçamento do filme, ou, no caso de acumulação, 75 % do mesmo valor, sem prejuízo do disposto no nº 3.

3. Nas co-produções, a assistência financeira entender-se-á, em qualquer caso, referida à quota-parte do capital investido pelo produtor nacional.

4. A assistência financeira do Instituto não poderá ser concedida a filmes de actualidades ou a filmes publicitários, a não ser em casos excepcionais de relevante interesse geral ou cultural.

5. Em regulamento serão definidos os prazos e condições de concessão da assistência financeira.

BASE XVI

1. Concluído o filme que tenha beneficiado de assistência financeira e desde que se encontrem satisfeitas todas as obrigações constantes do nº 1 da Base XIV, o Instituto Português de Cinema poderá admitir a substituição das garantias referidas na alínea a) do mesmo número pelo penhor do filme e consignação dos respectivos rendimentos ao pagamento do crédito concedido, na proporção que, no total do custo orçamentado, corresponder à assistência financeira prestada ou por qualquer das formas previstas no artigo 623º do Código Civil.

É do seguinte teor o artigo 623º do Código Civil:

ARTIGO 623º

(Caução imposta ou autorizada por lei)

1. Se alguém for obrigado ou autorizado por lei a prestar caução, sem se designar a espécie que ela deve revestir, pode a garantia ser prestada por meio de depósito de dinheiro, títulos de crédito, pedras ou metais preciosos, ou por penhor, hipoteca ou fiança bancária.

2. Se a caução não puder ser prestada por nenhum dos meios referidos, é lícita a prestação de outra espécie de fiança, desde que o fiador renuncie ao benefício da excussão.

3. Cabe ao tribunal apreciar a idoneidade da caução, sempre que não haja acordo dos interessados.

2. Para o efeito do disposto na primeira parte do número anterior, os produtores ficarão fiéis depositários dos negativos ou internegativos, bem como das co-produções, ao mercado internacional, sem prejuízo dos actos necessários à normal exploração dos filmes.

BASE XVII

1. Os produtores dos filmes que beneficiem de assistência financeira do Instituto são obrigados a entregar à Cinemateca Nacional uma cópia do filme.
2. Os produtores portugueses ficam, em qualquer caso, obrigados a facultar à Cinemateca Nacional, para tiragem de cópias, o negativo ou internegativo dos filmes em cuja produção participem.
3. Dos contratos de concessão de assistência financeira relativos às co-produções deverão sempre constar as cláusulas que, no caso concreto, se mostrem adequadas a acautelar o cumprimento das obrigações assumidas pelo produtor.

BASE XVIII

1. Para garantia das obrigações assumidas pelos produtores a quem tenha sido concedida assistência financeira, o Instituto Português de Cinema, além de outras providências que se afigurem aconselháveis, poderá fiscalizar a produção do filme por técnicos das competentes especializações e exigir que sejam feitos os seguros necessários.
2. A transmissão, total ou parcial, dos direitos sobre o filme, concluído ou por concluir, cuja produção tenha beneficiado de assistência financeira do Instituto Português de Cinema, não afecta a validade das garantias estabelecidas a favor do mesmo Instituto.

CAPÍTULO II

Dos estúdios, laboratórios e salas de sonorização

BASE XIX

1. A instalação de estúdios de cinema, laboratórios e salas de sonorização depende de licença a conceder pela Secretaria de Estado da Informação e Turismo, a qual só poderá ser denegada àqueles que não provem possuir capacidade financeira e técnica, a definir em regulamento de modo concreto e com o mínimo de exigências.
2. Para efeitos da parte final do número anterior, o Instituto Português de Cinema emitirá parecer fundamentado.

BASE XX

1. O Instituto Português de Cinema poderá conceder empréstimos e garantias de crédito às empresas portuguesas que explorem ou se proponham explorar estabelecimentos técnicos destinados à produção de filmes e careçam de assistência financeira para o seu adequado apetrechamento.

2. O cumprimento das obrigações assumidas para com o Instituto, emergentes da assistência financeira referida no número anterior, será caucionado por uma das garantias previstas no artigo 623º do Código Civil.

(Vide observação inserta entre os nºs 1 e 2 da base XVI da presente lei.)

3. Nas hipotecas dos estabelecimentos feitas a favor do Instituto Português de Cinema é aplicável, com as necessárias adaptações, o disposto no nº 4 do artigo 2º do Código do Registo Predial.

É do seguinte teor o nº 4 do artigo 3º do Código do Registo Predial:

4. Na hipoteca de fábricas consideram-se abrangidos pela garantia, além dos edifícios e logradouros, os maquinismos e demais móveis inventariados no título constitutivo, mesmo que não constituam parte integrante dos respectivos imóveis.

4. Sem prejuízo do disposto nos números anteriores, a assistência financeira a estes estabelecimentos efectuar-se-á nos termos das bases XV, nºs 2 e 5, e XXVIII, com as necessárias adaptações.

BASE XXI

1. A sonorização de filmes nacionais e a tiragem das respectivas cópias necessárias ao mercado nacional serão efectuadas em estabelecimentos portugueses, ressalvadas as excepções que as circunstâncias justificarem, a definir em regulamento.

2. A exibição de documentários e filmes de actualidades só será permitida desde que sonorizados em língua portuguesa, salvo nos casos de filmes dialogados de relevante nível artístico ou educativo, que poderão ser legendados mediante autorização do Instituto Português de Cinema.

BASE XXII

1. É permitida a dobragem em língua portuguesa de filmes estrangeiros, desde que seja executada em Portugal e não afecte a qualidade do filme.
2. Em regulamento serão definidas normas de qualidade a observar no processo de dobragem, destinadas a garantir o respeito pelos direitos de autor e pelo valor artístico dos filmes.
3. O Instituto Português de Cinema poderá impor a exibição de cópias legendadas, ou não permitir a dobragem dos filmes de reconhecido valor artístico ou cultural.
4. É obrigatória a legendagem em português dos filmes falados em outras línguas quando destinados a exibição comercial.
5. A exibição de filmes estrangeiros sonorizados em língua portuguesa fora do País, com excepção dos filmes brasileiros, dos jornais e das revistas de actualidades, só poderá ser autorizada em casos especiais devidamente justificados.

BASE XXIII

1. Deverão ser efectuadas em estabelecimentos portugueses, com a ressalva da parte final do nº 1 da base XXI:
 - a) A tiragem de cópias de filmes estrangeiros, co-produções e co-participações para exibição em território português, em número excedente ao fixado em regulamento;
 - b) A pistagem do comentário e a tiragem das cópias dos filmes referidos no nº 2 da base XXI;
 - c) A legendagem referida no nº 4 da base anterior.
3. A inobservância do disposto no nº 1 da base XXI e na alínea a) do número anterior determinará, respectivamente, a exclusão do regime de favor estabelecido nesta lei e a proibição de exibição das cópias excedentes.

BASE XXIV

1. Ficam sujeitos à aprovação do Secretário de Estado da Informação e Turismo, mediante parecer do Conselho de Cinema, os limites máximos das tabelas de preços a praticar pelos estabelecimentos técnicos nacionais, quando a sua utilização for obrigatória.
2. Os limites referidos no número anterior poderão ser tornados extensivos aos preços a praticar nos casos de utilização facultativa dos mesmos estabelecimentos.

CAPÍTULO III

De distribuição

BASE XXV

1. O Instituto Português de Cinema estabelecerá anualmente o contingente de distribuição de filmes nacionais e equiparados e tomará as demais providências necessárias à salvaguarda dos interesses das actividades cinematográficas portuguesas e à permanente defesa do património cultural e da individualidade própria do País, sem prejuízo do cumprimento das obrigações internacionais oficialmente assumidas.
2. Excluem-se do contingente, além das revistas e jornais de actualidades, os filmes que o Instituto considere sem nível técnico e artístico bastante.

BASE XXVI

1. O contingente da distribuição dos filmes nacionais e dos equiparados para cada ano cinematográfico, contado de 1 de Outubro a 30 de Setembro, será fixado pelo Instituto Português de Cinema em função do número daqueles filmes concluídos até 31 de Maio anterior.
2. Este contingente poderá ser ampliado com a inclusão de filmes nacionais ou equiparados produzidos no decurso dos últimos três anos, na proporção do aumento do número de filmes estrangeiros importados.
3. O contingente será dividido com igualdade entre os distribuidores de filmes nacionais e equiparados. Entre os distribuidores de filmes estrangeiros, a

distribuição far-se-á na proporção dos filmes importados por cada um, considerando-se em cada ano em primeiro lugar os que não tiverem sido abrangidos no anterior.

4. Na definição do contingente e na sua repartição pelos distribuidores considerar-se-ão separadamente as longas metragens e as curtas metragens.

BASE XXVII

Serão estabelecidas em regulamento as normas respeitantes às condições de exibição dos filmes incluídos no contingente, de modo a garantir a oportunidade da sua exibição, a rentabilidade da sua exploração e o equilíbrio dos legítimos interesses de produtores, distribuidores e exibidores.

BASE XXVIII

1. O distribuidor fica obrigado, sob pena de responsabilidade solidária com o produtor, a entregar mensalmente ao Instituto Português de Cinema a percentagem das receitas líquidas da exploração dos filmes que tiver sido consignada ao mesmo Instituto.

2. No caso de, por motivos imputáveis ao exibidor, o distribuidor se encontrar impossibilitado de cumprir o disposto no número anterior, deverá requerer a intervenção do Instituto Português de Cinema.

CAPÍTULO IV

Da exibição

BASE XXIX

1. O Instituto Português de Cinema poderá auxiliar a instalação de recintos de cinema em localidades onde não existam ou estejam encerrados e onde o número de habitantes ou outras circunstâncias justifiquem o seu funcionamento.

2. O disposto no número anterior aplica-se igualmente para efeitos de remodelação e equipamento dos recintos de cinema existentes ou para adaptação a esse fim de outros edifícios.

3. Na concessão do auxílio referido nos números anteriores será dada preferência às entidades locais, quando ofereçam garantias bastantes de execução tempestiva do empreendimento e de exploração conveniente do recinto.

4. Quando as circunstâncias o justificarem, o Instituto Português de Cinema poderá condicionar o auxílio financeiro à obrigatoriedade de construção de um palco com as condições mínimas para a realização de espectáculos teatrais de pequena montagem.

BASE XXX

1. Para a realização dos objectivos referidos na base anterior, o Instituto poderá facultar aos interessados:

a) Projecto-tipo de construção de recintos, com diversas lotações, para exibição de filmes de formato normal ou reduzido e o respectivo caderno de encargos.

b) Assistência técnica gratuita durante a fase de instalação ou remodelação e, quando os recintos devam integrar-se em outros blocos de construção, durante a fase de projecto;

c) Assistência financeira.

2. Os projectos-tipo serão concebidos, ainda, para recinto de cinema ou para recinto de cine-teatro.

BASE XXXI

1. A assistência financeira pode revestir as formas de empréstimo ou de garantias de crédito e será concedida pelos prazos e com as garantias a definir em regulamento, sem prejuízo do disposto no nº 2 da base XV e nº 1 da base XVIII, com as necessárias adaptações.

2. O cumprimento das obrigações assumidas para com o Instituto Português de Cinema por virtude de assistência financeira será caucionado por uma das garantias previstas no artigo 623º do Código Civil.

(Vide observação inserta entre os nºs 1 e 2 da base XVI da presente lei.)

BASE XXXII

1. Aos cinemas destinados a exploração comercial, que venham a ser instalados em localidades onde não exista outro cinema funcionando regularmente, é assegurado o exclusivo da exploração pelo prazo a fixar em regulamento.

2. A transmissão entre vivos da propriedade ou do direito à exploração de cinemas que beneficiem do disposto no número anterior depende de autorização do Instituto Português de Cinema.

3. Os exibidores ambulantes só podem realizar os seus espectáculos a distância superior a 3 km da localidade em que se situe o recinto de cinema fixo mais próximo, em exploração comercial regular.

BASE XXXIII

1. O Instituto Português de Cinema estabelecerá anualmente, para cada recinto de cinema, contingentes de exibição de filmes nacionais e equiparados, tendo em consideração as respectivas categorias, lotação, localização e condições de exploração e aplicando-se-lhe o disposto no nº 4 da base XXVI.

2. Os filmes que beneficiem de assistência financeira do Instituto Português de Cinema não poderão ser exibidos na televisão sem autorização expressa do Instituto enquanto não estiverem integralmente pagos os empréstimos por ele concedidos ou garantidos.

3. Os filmes a que tiver sido concedida a autorização referida no número anterior deixam de fazer parte do contingente.

BASE XXXIV

1. O preço de exibição dos filmes de longa metragem ou curta metragem incluídos no contingente será livremente acordado pelos interessados.

2. Na falta de acordo, a exibição será contratada a preço fixo, a estabelecer pelo Instituto Português de Cinema, mediante parecer do Grémio Nacional das Empresas de Cinema.

3. Se um filme nacional ou equiparado de longa metragem for exibido conjuntamente com um filme estrangeiro, em regime de percentagem, àquele corresponderá, pelo menos, 75 % da receita.

BASE XXXV

1. A data de estreia de filmes nacionais ou equiparados incluídos no contingente é, em princípio, livremente acordada pelos interessados, embora com prioridade sobre a dos filmes estrangeiros. Na falta de acordo, competirá ao Instituto Português de Cinema a marcação daquela data.

2. A exibição dos filmes nacionais e equiparados de longa metragem incluídos no contingente só poderá cessar ou ser interrompida nas condições a definir em regulamento.

CAPÍTULO V

Dos filmes de formato reduzido

BASE XXXVI

A produção industrial, a distribuição pelos cinemas e a exibição comercial de filmes de formato inferior a 35 mm ficam sujeitas às disposições da presente lei, sem prejuízo do preceituado na base subsequente e das alterações ou adaptações que vierem a ser estabelecidas.

BASE XXXVII

O exclusivo concedido ao abrigo do nº 1 da base XXXII não prejudica a instalação e funcionamento de recintos de cinema que exibam unicamente e em qualquer formato filmes de arte e ensaio ou filmes de acentuado carácter cultural e educativo, e ainda filmes para crianças, assim qualificados pela Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos.

BASE XXXVIII

1. Os filmes de arte e ensaio beneficiarão de um estatuto próprio, a estabelecer depois de ouvido o Instituto Português de Cinema.

2. No estatuto referido no número anterior serão definidas as medidas especiais de fomento e protecção à produção, à importação, à distribuição e à exibição dos filmes de arte e ensaio.

3. Para apoiar o desenvolvimento do cinema de arte e ensaio e, de um modo geral, a revelação e formação de novos valores para o cinema português, poderá o Instituto Português de Cinema fomentar a criação e manutenção de estabelecimentos técnicos experimentais.

CAPÍTULO VI

Dos filmes publicitários

BASE XXXIX

Salvo o disposto nas bases seguintes, só se aplicam aos filmes publicitários os preceitos desta lei que expressamente se lhes refiram.

BASE XL

1. Os filmes publicitários, a exhibir em recintos de cinema, obedecerão às normas de duração e projecção que forem estabelecidas, ouvido o Instituto Português de Cinema.

2. As legendas, a locução e o diálogo dos filmes publicitários deverão ser em língua portuguesa, embora se admita o emprego accidental de algumas palavras noutra língua.

3. Os filmes publicitários produzidos no estrangeiro só poderão ser exibidos em território português quando adaptados, para efeitos do número anterior, em estabelecimentos portugueses.

4. Aos estabelecimentos destinados à produção de filmes publicitários é aplicável, com as necessárias adaptações, o disposto na base XIX.

CAPÍTULO VII

Dos prémios

BASE XLI

1. O Instituto Português de Cinema poderá atribuir anualmente aos produtores, realizadores, distribuidores e artistas de filmes nacionais ou equiparados os seguintes prémios:

a) Prémios de qualidade, tendo em atenção os valores técnicos, artísticos e culturais do filme;

b) Prémios de exploração, destinados ao filme de longa metragem que em cada época realizar maior receita;

c) Prémios de exportação, por cada filme português explorado com êxito comercial no estrangeiro.

2. O Instituto poderá ainda atribuir, anualmente, outros prémios aos artistas e técnicos portugueses dos filmes comerciais nacionais ou equiparados, em qualquer formato, aos técnicos dos filmes publicitários e de actualidades e ao cinema de amadores.

3. Serão atribuídos prémios especiais de qualidade aos filmes que contribuam por forma particularmente relevante para a formação ética e cultural da infância e da juventude.

CAPÍTULO VIII

Do regime fiscal e parafiscal

SECÇÃO I

Dos impostos e outros encargos

BASE XLII

1. Deixam de incidir sobre os espectáculos cinematográficos, com ou sem variedades, o imposto único criado pelo Decreto nº 14 396, de 10 de Outubro de 1927, o adicional referido no artigo 5º do Decreto nº 46 091, de 22 de Dezembro de 1964, o imposto sobre espectáculos previsto no artigo 709º do Código Administrativo, as percentagens destinadas ao Fundo de Socorro Social, nos termos do Decreto-Lei nº 35 427, de 31 de Dezembro de 1945, e diplomas complementares, e o adicional para a Caixa de Previdência dos Profissionais de Espectáculos, estabelecido no Decreto-Lei nº 32 748, de 15 de Abril de 1943.

2. Os regimes estabelecidos nos diplomas a que se refere o número anterior são substituídos pelo das bases seguintes.

BASE XLIII

Os lucros imputáveis à realização de espectáculos cinematográficos ficarão sujeitos a contribuição industrial, nos termos do respectivo Código.

BASE XLIV

1. Com o preço dos bilhetes para assistência aos espectáculos a que se refere esta lei será cobrado um adicional, nos termos a fixar em diploma complementar.

2. O adicional previsto no número antecedente será também cobrado sobre as entradas de favor, incidindo sobre o preço base correspondente ao lugar ocupado.

3. O disposto neste preceito não se aplica às entradas francas previstas na legislação especial sobre espectáculos e divertimentos públicos.

4. A receita adicional será dividida, segundo as percentagens estabelecidas no diploma referido no nº 1, pelo Instituto Português de Cinema, pelo Fundo de Socorro Social, pela Caixa de Previdência dos Profissionais de Espectáculos e, quando for caso disso e de harmonia com o preceituado no mesmo diploma, pela câmara municipal do concelho onde for realizado o espectáculo. As percentagens a atribuir ao Fundo de

Socorro Social e àquela Caixa de Previdência deverão corresponder às previstas no Decreto-Lei nº 35 427, de 31 de Dezembro de 1945, e diplomas complementares, e no Decreto-Lei nº 32 748, de 15 de Abril de 1943.

BASE XLV

A importação temporária de material para a produção de filmes de co-produção ou co-participação e a de negativos impressionados de imagem ou de som, com destino à tiragem de cópias em laboratórios portugueses, ficam isentas de direitos alfandegários e de quaisquer impostos ou taxas que os possam onerar.

SECÇÃO II

Das taxas de distribuição e de exibição

BASE XLVI

1. A distribuição, incluindo a venda e aluguer de qualquer filme destinado a exibição em espectáculo público, depende de licença da Direcção dos Serviços de Espectáculos, com prévia classificação da Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos.

2. A licença referida no número anterior para filmes destinados à exploração comercial ficará sujeita ao pagamento de uma taxa de distribuição, a cargo do distribuidor, devida pela estreia dos filmes de longa metragem e dos filmes estrangeiros de curta metragem, com excepção dos de actualidades, nos termos a definir em diploma complementar.

BASE XLVII

A projecção de filmes publicitários em recintos de cinema ou pela televisão fica sujeita a uma taxa de exibição, com base nos preços cobrados, que constituirá encargo do anunciante.

BASE XLVIII

O Governo poderá vir a estabelecer taxas de distribuição ou de exibição para filmes cinematográficos e telefilmes transmitidos pela televisão, quando as condições de exploração desta o consentirem.

BASE XLIX

O montante das taxas a que se refere esta secção e as formas de liquidação, cobrança e fiscalização, incluindo a das bilheteiras dos cinemas, serão estabelecidos no diploma referido na base XLVI.

CAPÍTULO IX

Das infracções e sua sanção

BASE L

1. As infracções ao disposto nesta lei e seus regulamentos serão punidas administrativamente com as seguintes sanções:

- a) Advertência
- b) Multa até 100 000\$;
- c) Suspensão temporária do exercício da actividade até seis meses.

2. O limite da multa prevista no número anterior será aumentado para o dobro em casos de reincidência.

3. A aplicação das sanções previstas nos números anteriores é da competência do director-geral da Cultura Popular e Espectáculos, exceptuadas as multas de montante superior a 50 000\$ e a sanção referida na alínea c) do nº 1, cuja aplicação competirá ao Secretário de Estado da Informação e Turismo.

4. As sanções serão fixadas tendo em atenção a natureza, gravidade e circunstâncias da infracção, os antecedentes do infractor e, ainda, no caso de multa, a sua capacidade económica.

TÍTULO III

Disposições diversas

BASE LI

1. São extintos o Fundo do Cinema Nacional, criado pela Lei nº 2027, de 18 de Fevereiro de 1948, e a Comissão de Condicionamento dos Recintos de Cinema, a que se refere o Decreto-Lei nº 42 660, de 20 de Novembro de 1959.

2. O património do Fundo do Cinema Nacional, com todo o seu activo e passivo, considera-se transferido, sem mais formalidades, para o Instituto Português de Cinema.

BASE LII

As disposições desta lei não são aplicáveis às actividades das empresas de televisão, salvo nos casos em que lhes é feita referência expressa.

BASE LIII

1. A competência do Secretário de Estado da Informação e Turismo, a que se refere o artigo 8º do Decreto-Lei nº 40 572, de 16 de Abril de 1956, é extensiva à aprovação dos estatutos de quaisquer associações que tenham por finalidade:

- a) A produção, distribuição ou exibição de filmes;
- b) Alguma das actividades próprias do cinema de amadores;
- c) Qualquer forma de divulgação ou fomento da cultura cinematográfica.

É do seguinte teor o artigo 8º do Decreto-Lei nº 40 572:

Art. 8º A criação de novos cineclubes fica dependente da aprovação dos respectivos estatutos pelo Secretariado Nacional da Informação, precedendo parecer da Federação.

Único. Pertencerá ao Secretariado Nacional da Informação a inspecção e fiscalização da actividade dos cineclubes.

2. O exercício da competência prevista nos artigos 4º e 5º e seus parágrafos do Decreto-Lei nº 39 660, de 20 de Maio de 1954, quanto às associações referidas no número anterior, cabe igualmente ao Secretário de Estado da Informação e Turismo.

São do seguinte teor os artigos 4º e 5º e seus parágrafos do Decreto-Lei nº 39 660:

Art. 4º Podem ser extintas pela entidade competente para aprovar os respectivos estatutos as associações que exerçam actividade diversa da prevista nos mesmos ou contrária à ordem social, e bem assim as que funcionem em desacordo com o disposto no artigo 1º deste diploma.

Art. 5º Quando, verificadas as circunstâncias previstas no artigo anterior, se entenda conveniente não extinguir a associação, poderá a entidade competente optar pela suspensão da sua actividade ou pela dissolução dos corpos gerentes e nomear, em sua substituição, comissões administrativas.

1º O Ministro poderá usar da faculdade conferida por este artigo sempre que, tendo expirado o período normal do mandato, não haja direcção eleita e ainda quando as associações não funcionem por forma regular.

2º As comissões administrativas servem pelo prazo de um ano, competindo-lhes durante ele tomar as providências necessárias para a designação dos novos corpos gerentes.

3º Mediante despacho fundamentado, pode ser prorrogado o prazo previsto no parágrafo anterior até ao limite de três anos.

4º São inelegíveis para as novas direcções os membros das que hajam sido dissolvidas por factos que lhes sejam imputáveis.

5º O disposto neste artigo e seus parágrafos é aplicável às associações sujeitas a lei ou regime especial.

3. A competência prevista nesta base será exercida sem prejuízo da que pertença a outros Ministérios por força de diploma legal ou em razão da natureza específica das suas atribuições.

BASE LIV

1. É aplicável ao Instituto Português de Cinema, com as necessárias adaptações, o disposto no Decreto-Lei nº 39 926, de 24 de Novembro de 1954, sobre a participação do Fundo do Cinema Nacional no capital de empresas produtoras de filmes.

É do seguinte teor o Decreto-Lei nº 39 926:

Artigo 1º As disponibilidades do Fundo do Cinema Nacional poderão ter, além das aplicações previstas no artigo 7º da Lei nº 2027, de 18 de Fevereiro de 1948, a de participação no capital de empresas produtoras de filmes que se constituam ou reorganizem, de acordo com os planos aprovados pelo Governo, para aperfeiçoamento da indústria cinematográfica nacional.

Art. 2º A participação prevista no artigo anterior poderá ser unicamente realizada por força de disponibilidades correspondentes a saldos de exercícios anteriores e deverá ser autorizada em Conselho de Ministros.

Art. 3º A participação será feita por intermédio do Fundo de Fomento Nacional, para o qual serão transferidas, pelo Fundo do Cinema Nacional, as importâncias necessárias, cabendo àquele o exercício dos direitos sociais correspondentes.

Único. O rendimento das participações a que se refere este artigo constituirá, deduzida a percentagem que for fixada para encargos de administração, e que não excederá 5 %, receita do Fundo do Cinema Nacional.

Art. 4º As operações de concentração de empresas produtoras de filmes, previstas no artigo 1º deste diploma consideram-se abrangidas pelas bases VI e XVI da Lei nº 2005, de 14 de Março de 1945.

2. Aplica-se aos membros do conselho administrativo do Instituto Português de Cinema o disposto no nº 2 do artigo 32º do Decreto-Lei nº 48 686 para os membros do conselho administrativo do Fundo do Cinema.

BASE LV

Ficam revogados:

- a) A Lei nº 2027, de 18 de Fevereiro de 1948;
- b) O Decreto-Lei nº 41 062, de 10 de Abril de 1957;
- c) Os artigos 15º a 18º do Decreto-Lei nº 42 660, de 20 de Novembro de 1959;

d) Os artigos 32º, nº 1, e 33º do Decreto-Lei nº 48 686, de 15 de Novembro de 1968, no que respeita ao conselho administrativo do Fundo do Cinema e à Comissão de Condicionamento dos Recintos de Cinema.

BASE LVI

1. O Governo publicará os diplomas com força de lei e os regulamentos necessários à inteira execução dos princípios gerais fixados nas bases precedentes.

2. Esta lei entrará em vigor na data indicada nos diplomas referidos.

Marcello Caetano.

Promulgada em 26 de Novembro de 1971.

Publique-se.

O Presidente da República, AMÉRICO DEUS RODRIGUES THOMAZ.